

Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta

Katedra českého jazyka a literatury

**Vypravěč a tvorba fikčního světa v próze
Kde život náš je v půli se svou poutí**

**(The narrator and construction of fictional world of the
novel Kde život náš je v půli se svou poutí)**

- diplomová práce -

Autor diplomové práce: Luděk Korbel

6. ročník prezenčního studia oboru učitelství ČJL – ZSV

bydliště: Krhanice 144

léta studia: 2002–2008

Vedoucí diplomové práce: doc. Mgr. Jaroslav Provazník

Dokončeno v dubnu 2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury.

V Praze 17. 4. 2008

Velmi rád bych poděkoval doc. Mgr. Jaroslavu Provazníkovi, za jeho podnětné rady a vstřícný přístup.

Obsah

Úvod.....	4
I.	9
1. Co víme o vypravěči?.....	9
2. Vypravěč a konstrukce příběhu.....	14
2.1 Vypravěčské typy	14
2.2 Promluvová forma	18
2.3 Ilustrativní epizody	21
2.4 Perspektiva	26
2.5 Tok textu, „telling“ a „showing“	29
3. Za koho vypravěč mluví a koho oslovuje.....	34
4. Pozice vypravěče ve fikčním světě.....	40
Rozbor č. 1, Epizoda Telefon.....	44
II.	46
5. Konstrukce fikčního světa.....	46
5.1 Vztah aktuálního a fikčního světa	49
5.2 Fikční svět a proměny vypravěče	53
5.3 Časová struktura	56
5.4 Práce s motivy	67
5.5 Prostor	71
Rozbor č. 2, Příběh o Pachtovi.....	74
Rozbor č. 3, Časové posuny.....	77
Závěr.....	80
Seznam literatury.....	85
Resumé.....	89
Klíčová slova.....	90

Úvod

Cílem této práce je prozkoumat fikční svět Jedličkovy prózy prostřednictvím subjektu, který ho buduje. Jde především o pochopení vztahu mezi funkcemi a projevem vypravěče v textu s výsledným obrazem světa. A to v díle, které mimořádně působí na jednu stranu jako „autentická“ výpověď, na stranu druhou jde o svědomitě vystavěné vyprávění.

Vycházím z toho, že je vypravěč hlavním organizátorem textu a modeluje svět, který se před čtenářem otevírá. Tato moc je mu svěřena autorem, který se sám v představeném světě neobjevuje. (př. Schmid, 2004, 25) (I když má Jedličkova prvotina autobiografické rysy, zachovávám tuto důležitou diferenci, a během celé práce se proto držím neutrálního pojmu vypravěč, ačkoliv jsem si vědom, že by v některých případech mohlo být využito i jiných kategorií, jakými jsou například implicitní či empirický autor.)

Z toho důvodu se vypravěči jako jednomu z důležitých pojmů teorie vyprávění budu věnovat v první části práce. Přes jeho projevy v textu se přesunu ke konkrétní charakteristice jeho funkcí a typů, jak se ukazují ve sledovaném díle. Budu se přitom snažit reflektovat jednotlivé složky Jedličkova textu: úvahové pasáže, v nichž vypravěč popisuje a komentuje fikční svět a vrací se do minulosti, kterou prožil, dialogy, jejichž je účastníkem, útržky rozhovorů jiných postav a relativně celistvé, uzavřené epizody. Vypravěč je také hlasem, který „ustanovuje komunikační kontakt“ s adresátem vyprávění, v námi sledovaném textu oslovuje mnoho adresátů, proto jim bude věnována pozornost. (Kubíček, 2007, 17)

Druhá část práce má za cíl postihnout „výsledek“ jeho činnosti, tj. samotný fikční svět. Kapitola o pozici vypravěče v něm je na přechodu mezi oběma částmi. Vše je ještě doplněno třemi rozbory. Když vyjdeme z přístupu Lubomíra Doležela, v prvních dvou částech práce můžeme sledovat konstrukci fikčního světa a v závěru jeho rekonstrukci, tj. možné přijetí textu čtenářem.

Jedličkova kniha vyšla poprvé v roce 1966 v edici Život kolem nás nakladatelství Československý spisovatel¹ a znamenala výrazný a v té době ojedinělý pohled na 50. léta

¹ V práci budu vycházet z vydání druhého, rozšířeného. Mezi prvním a druhým vydáním došlo k několika posunům. Na jednu stranu zasáhla do původního vydání cenzura, zřejmě nejvíce vynecháním rozsáhlé epizody o Pachtovi. Ale jakousi proměnou prošlo i druhé vydání. Viz o jednom jevu Petr A. Bílek v citované práci (vynechání slova *výrazné* ve větě „nevzbuzovala výrazné asociace na Viktora Šklovského“). Ale například i vynechání věty, z prvního vydání v závorce: „O kousek výš, ve směru budoucnosti (*má-li Einstein pravdu*)“ ze strany 9 prvního vydání a nezvýraznění úvodu DOSTÁVÁ PRÝ TEĎ PENZI (strana 61 prvního vydání) zřejmě způsobené přehlédnutím. Navíc rozdělení textu do čtyř částí v druhém vydání vzbuzuje dojem až autorských zásahů.

v totalitním režimu, navíc prožítá v jednom z nejtemnějších míst, na kterém se tehdejší doba podepsala.² Důvodem k tomu, abych se zabýval právě jí, je i autorův postoj, který z celé jeho tvorby dělá více než „jen“ literaturu.

Pokud je mi známo, vypravěči a jeho tvorbě fikčního světa v Jedličkově próze nebyla doposud věnována cílená pozornost (snad vyjma příspěvku Petra A. Bílka). Do jisté míry je to dáno i tím, že recenzenti a odborníci pod jejím vlivem často podlehli nabízející se záměně vypravěče a osoby skutečného empirického autora.

Nejinak tomu bylo i v dobových recenzích, jak píše Alena Prokešová, která provedla jejich stručný souhrn,³ nejčastějšími slovy, které se v nich objevovaly byly: koláž, polyfoničnost, fragment, litanie, autenticita, svědectví, bilance, mýtus. (1995, 121) V první výrazně odmítavé recenzi, která vzbudila širokou polemiku, se František Nečásek odvolává na autora, přestože si uvědomuje roli vypravěče, a ptá se: „Jakého charakteru je však rozčarování autora nebo lépe řečeno ‚Ich‘ jeho prózy.“ (1966, 3) Dále se vyjadřuje k tématu knihy, vytýká jí negativní hodnocení minulosti, i když přiznává, že byla napsána „obratně s talentem“.⁴ V jeho podání má text či autor moc zrcadlit nezměnně skutečnost,⁵ jde v podstatě o modifikované výtky ke Škvoreckého *Zbabělcům*, i když podle Prokešové je v prostředí šedesátých let jeho interpretace už poněkud „kuriózní“. (1995, 123)

Od počátku se velká část autorů snaží ale postihnout metodu, kterou byla kniha vytvořena. Podle Prokešové byla vůbec první zmínkou o Jedličkově prvotině recenze Jiřího Opelíka, pro něhož je stmelováním „velice různorodých prvků“ do podoby koláže. (Opelík, 1969, 168)⁶ V jejím univerzálním užití vidí ale i úskalí „je to metoda – svým objevováním vazeb – uzpůsobená spíše k odebírání vzorků doby než k odebírání vzorků lidského nitra té doby.“ (tamtéž, 169) Různorodé prvky objevující se v knize byly nejčastějším tématem komentářů, ačkoliv v jejich spojování vidí autoři zřejmě různou míru záměrnosti a vnímají ji jako koláž či montáž. Například Emil Lukeš po druhém vydání knihy mluví o „mozaice doby“ a autorově zachycení části své životní cesty v „jakési koláži“. (1995, 10) S jistou výtkou vnímá podobný způsob tvorby Miloš

² Například Emil Lukeš ji zpětně hodnotí: "Nevelká, autentickou empirií nabitá próza byla nejen autorovým prohlédnutím ze socialistických iluzí, ale jedním z prvních beletristických svědectví o škaradé době, neboť vznikala dříve než knihy Kunderovy a Vaculíkovy, a ačkoliv vyšla zároveň s nimi, v leccems je překonávala kritickou nekompromisností pohledu." (1995, 10)

³ Vedle jejího článku se reakcím na Jedličkovu prvotinu jedenkrát věnovala i rubrika časopisu Tvar zaměřená na citace dobových recenzí, v daném čísle ji připravil Michal Bauer.

⁴ Jak dodává Alena Prokešová, Nečásek byl tehdejší ředitelem Odeonu, který obvykle články o literatuře do novin nepsal, ovšem kvůli předcházející Pohorského kladné recenzi cítil, že se musí vyjádřit k poslání soudobé literatury vůbec.

⁵ Příznačně říká: „S podivuhodnou lehkostí kácí Jedlička to, co jsme dosud – zřejmě naivně – měli za jistoty naší socialistické revoluce i našich národních dějin!“ (Nečásek, 1966, 3)

⁶ Původně vyšel text v Literárních novinách 13. srpna 1966.

Pohorský „někdy jen kupí fakta nestejné intenzity“, nazývá ho polyfoničností a mluví i o litanii („prolínání a střídání mnoha různorodých částí, detailů, žánrů“). Objevuje se u něj také výjimečný názor, že je text navzdory své metodě násilně pointován. (Pohorský, 1990, 116–117)⁷ Květoslav Chvatík, který ve svém článku shrnuje významné počiny v próze tehdejších let, píše v podobném duchu také o „básnické litanii“, ale i o „lyrické montáži“, jež je „spájená autorským komentářem, který integruje různorodé vrstvy materiálu, jakési lyrické útržky obrazu doby ve výsledný významový celek“. (1966, 23)

Jeden z nejvýznamnějších rozborů i vzhledem k tématu naší práce napsala Růžena Grebeníčková. Autorka mluví také o montáži, ale upozorňuje na to, že její materiál není „vůbec libovolný“ (jak cituje dadaistický text z 30. let). (1995, 449)⁸ Reaguje tím také na nedorozumění spojené s Jedličkovou prózou, která je chápána jako dokumentární. (tamtéž, 448) Podle ní autentický záznam ještě nic bližšího nenaznačuje, naopak i na útržkovitém nehierarchizovaném materiálu více vynikne, že ani přímý přístup k prožití skutečnosti „neprobíhá bez určitého uspořádání a tedy bez prostředníka“ – literární předlohy. (tamtéž, 449n) Jednotlivé prvky i na lexikální úrovni k sobě přiléhají podle určitého principu, není to „volná hra asociací“, naopak i nelogická spojení ukazují „patologické nerozlišování“ vládnucí této době. Navíc text si podle ní pohrává s literární motivací, která do něj vstupuje nezávisle vedle zpráv „literárně nemotivovaných“, díky k tomu, že i fakta se v této době stávají literaturou a život sám je žit podle pokleslých žánrů. (tamtéž, 452) Vidí kořeny Jedličkovy novely v poetice 20. let, i literárněteoretickém přístupu. Navíc i tehdy se vedla diskuse o vztahu literatury a dokumentu. Právě ve vztahu ke skutečnému světu, jehož popis není omezen subjektivitou osobního vypravěče, si Grebeníčková knihy cení nejvíce. „Básník může mluvit v první osobě a úzkostlivě čistě věrně jako Nerval psát o tom, co viděl a zažil, a může přitom také nepsat autobiografii. (...) Právě v tomto bodě je patrná Jedličkova převaha nad našimi prozatéry: stává se, že se u nich mísí postoje autora jako psychofyzického subjektu do textu vydávaného za literaturu. Jedlička naopak pracuje s autentickým materiálem svých osobních prožitků, aniž do textu zasahuje jeho empirické já.“ (tamtéž, 453n)

Ostatní dobové recenze se vyjadřovaly především k obsahu knihy. Jiří Čutka obdobně jako Grebeníčková hledá prameny prózy v meziválečné literatuře, mj. avantgardě, jeho jazyk prý napovídá Vančuru. Próza sice nemá děj, je tvořena z fragmentů, ale vidí v něm znatelný kompoziční záměr autora spojený asociativní metodou. Ovšem recenzent týdeníku ÚV KSČ vytýká knize obsahovou stránku:

⁷ Původně vyšel text v Rudém právu, 1966, roč. 46, č. 260, s. 260.

⁸ Původně vyšel text v Hostu do domu, 1966, č. 12.

„Najdeme v knížce místa a epizody, které vyvolávají dojem, že byly napsány nikoliv jako pokus o pravdivé postižení atmosféry padesátých let, ale jako křečovitý výraz osobní křivdy a z ní pramenící hořkosti (někde až zlostnosti) pohledu. Budiž. Autor nemůže být jiný než osobní, je to jeho právo. Neznamená to, že jeho svědectví je i objektivně pravdivé, že je prosté jednostrannosti.“ (1966, 12) Věnceslava Bechyňová na smyslu textu zakládá i kritiku rozboru Františka Nečásky. Podle ní také není prózou zachycující dokumentárním způsobem skutečnost.⁹ Vznikla prý z potřeby zachytit období předcházejících let v konfrontaci s dalším desetiletím, „protože nic nelze vymazat ze života, z paměti, a tedy ani z literatury. I časové vrstvy, prolínající se v próze, jsou určitou nutností, také ony poskytují záruku, že se vším se počítá, že nic nezůstalo mimo autorovu pozornost.“ (1967, 4) Jak náš další výklad ukáže, tato poznámka o čase je významná, i když by na tomto místě bylo vhodnější uvést „vypravěčovu pozornost“. Markéta Brousková knihu zařazuje do širšího vývoje prózy a literatury, v níž jsou jednotlivé motivy na rozdíl od předchozích etap, např. 19. století, pouze sledovány a nastupuje próza bez syžetu. „Nastupuje ako biografickosť namiesto fikcie, autentickosť v najširšom zmysle slova, ktoré sú i najpodstatnejšími rysy Jedličkovy prvotiny.“¹⁰

Z těchto reakcí Prokešová odvozuje, že (vyjma článek Grebeníčkové) byly díla Páralova, Skácelova nebo i Vaculíkova *Sekyra* stavěny tehdy výše. „Je-li Jedličkova prvotina pokládána za mimořádnou literární událost teprve dnes, je to literární historie let devadesátých, nikoli šedesátých.“ (1995, 124)

Již zmíněný porevoluční text Emila Lukeše zpětně oceňuje téma knihy a jako svědectví o době ji řadí i nad prózy Kunderovy a Vaculíkovy „kritickou nekompromisností pohledu“. (1995, 10) Ovšem důležité je podle něj i jak je kniha udělána: „Promyšlená originální forma je činem výjimečným; v jistém smyslu je blízká raným neupravovaným textům Hrabalovým, vznikajícím ve stejné době.“ (tamtéž) Vladimír Karfík upozorňuje na zachycení jediné situace, které v příběhu dostávají „dimenzi mýtu přesto, že se skládá z mnoha okamžiků častých a všedních, z nichž jediný, osudový, je vždycky přesahuje.“ (Karfík, 1992, 4)

Druhým podstatným přístupem je studie Petra A. Bílka, který Jedličkovu knihu vidí v konstruování fikčního světa jako dílo 60. let „takřka centrální“. (2000, 209) Na jednom pólu od ní by stála literatura „autentická“, s programem „literatury životního

⁹ „(...)ani věcně přesná rekonstrukce událostí a situace, kterých s oblibou používá moderní román, protože Jedlička má nedůvěru k faktům. Doba ho poučila, že záleží na uchopení faktů, že aspoň bezděčný výklad je všudypřítomný.“ (1967, 4)

¹⁰ „Ak pre prózu devätnástého storočia bolo samozrejme vynachádzanie osôb, dejov, argumentácií, čo prirodzene, si vyžadovalo predbežný projekt, tak od určitého bodu imaginácia vlastným samovývojom rozkláda tieto imaginatívne projekty, analyzuje ich prvky a komponenty. Jednotlivé motivy sa už nezbiehajú, ale diametrálne rozbiehajú, autor ich iba sleduje (...)Nastupuje próza viacmenej bezsujetová, próza vedomia, času alebo vecí.“ (1966, 46)

postoje, který má být textově pouze fixován a zprostředkován“, která má své předchůdce např. v Demlových dílech a nově se realizuje mj. v poetice Skupiny 42, i když se v 50. letech nevydává (Zábranovy deníky, původní verze Kolářových a Hrabalových knih). (tamtéž, 210) Na druhém by byla literatura „fiktivních, uměle konstruovaných světů“, která záměrně tematizuje „umělost“ a „zprostředkovanost“. Její prameny vidí Bílek v budovatelském románu, jehož základem je „ideální svět“, prezentovaný jako „svět náš takřka vezdejší“. V průběhu 60. let se naše literatura od tohoto modelu ale podle autora odklání, „reference k aktuálnímu světu přechází od alegorického principu k principu symbolickému, složitě zprostředkovanému a z hlediska odkazování zastřenému“ (př. staveniště v Klímově *Hodině ticha*). (tamtéž, 211) Próza začíná kombinovat daný materiál, například se obrací k archetypálním příběhům – reflektuje mýtus (Hrubínova *Zlatá reneta*, Michalova *Čest a sláva*), ale i demytologizuje (vliv Škvoreckého *Zbabělců*). Přitom mýtus začíná mít „konstrukčně nosnou roli“ v budovaném fikčním světě (Michalovy *Bubáci pro všední den*, Kunderův *Žert*). Próza se přesouvá od modelování světa zobrazujícího aktuální svět k variování. „Variace se stane nosným principem; nic není ‚původního‘, ‚autentického‘ a jedinečného; ode všeho už tu něco bylo, a proto nelze vytvářet zcela originální příběhy, ale spíše domýšlet, vyhrocovat, zvažovat další verze téhož.“ (tamtéž, 212) Variace se rozvíjí i v dramatu a poezii, v próze je realizována např. v románech Fuchsových a Parálových, vyhroceně pak u Věry Linhartové. Zároveň se variačním principem obnažují mechanismy, z nichž je fikční svět vytvářen.

Nutno podotknout, že vzhledem k předchozím pracím Bílek záměrně odlišuje variaci od koláže z důvodů „důsledné racionálnosti“ (oproti „zdánlivě či skutečně nahodilému propojování různých vrstev“). (tamtéž, 215) V naší práci se budu mimo jiné držet tohoto výkladu a přístupu, neboť ho pokládám k Jedličkově knize nejprůběhavější.

I.

1. Co víme o vypravěči?

Explicitních informací o vypravěči není v textu mnoho, ale v průběhu vyprávění nám jeho obraz postupně vystupuje napovrch. Dokonce se dozvídáme určité detaily, například o jeho dětství. Ale samozřejmě veškeré informace, máme k dispozici prostřednictvím jeho promluvy.¹¹

Často označuje situaci, v níž se nachází. Cítí, že je uprostřed života a musí vzít osud do vlastních rukou (11) a opakovaně oznamuje, že píše knihu (11). Zároveň vnímá svou pozici v obležení, zajatý v typových domcích (12).

Z textu se čtenář dozvídá, že se narodil roku 1927, stejně jako na jiných místech to sděluje prostřednictvím událostí, které se odehrály toho roku, spolu s některými detaily z dětství a rodiny (54). Například vyjmenovává rodinné choroby a také prozrazuje, že byl celkem „chytré“ dítě. Mluví i o válečné době, kdy mu bylo 16 let, o svých spolužácích z dobře situovaných rodin, také o dospívání v posledních letech války. Zhruba do té doby patří i dívka, již mnohokrát v knize oslovuje, jednou prozradí i její jméno - Táňa (77). O tom, jak složitě je tento motiv rozváděn, se zmíním v jiné kapitole. Lze z textu vyvodit, že to byla jeho první láska. Ironicky také sdělí, co o sobě píše do kádrových dotazníků: „(...) většinou uvádím, že jsem z maloburžoazní rodiny, že jsem se však už v dětství setkal s bídou proletářských dětí na Žižkově, což ve mně vzbudilo pocit studu.“ (55)

Zprávy o vypravěči těsně před rokem 1948 jsou částečně zkresleny jeho tendencí vyjadřovat se v plurálu za celou generaci nebo společnost, př. „recitovali jsme zamlklým láníkům a půlláníkům“ (13) nebo „Někteří z nás odjeli stavět toto sídliště budoucnosti.“ (36) Zejména v případě té druhé výpovědi není jisté, zda do svého plurálu zahrnuje i sebe. (Jeho sklon mluvit i za jiné osoby je tématem jiné části práce.) Ale dozvídáme se, že žil v Praze a byl student vysoké školy. Podrobně vyjmenovává postavy, s nimiž se ve studentském bytě setkal. (20–21) Ve vyprávění je líčen jako tehdejší člen levicově orientované mladé inteligence. (Dočteme se, že se mimo jiné zúčastnil vysokoškolského výboru strany a v den, kdy noviny přinesly zprávu o demisi vlády: „Vyšli jsme do ulic a chodili po Praze vzpřímení s rudými hvězdičkami na klopách.“ [22]).

Do tohoto období patří i seznámení s jeho budoucí ženou. Je charakteristicky zmíněno jakoby mimochodem: „Tenkrát dávno, v době nevinnosti a naděje, jsem bydlel

¹¹ Jak říká Lubomír Doležel, fikční svět tvořený ich-formou nikdy neztrácí „stopu svého subjektivního původu“. (2003, 157)

v Praze u dvou sester, z nichž tu mladší jsem si pak po létech vzal za ženu.“ (19) Její jméno se v celé knize nevyskytne, ani bližší detaily o jejím současném životě, přestože je často adresátem jeho oslovení v lyrických pasážích. Pouze jednou zazní, že před časem se jí redaktor časopisu do telefonu zeptal, jak se řekne smrt latinsky (80). Nepřímo je také řečeno, že byla v koncentračním táboře Merzdorf (77). A zimu, kdy mu bylo 16 let, prožila v Terezíně (56). (Vzhledem k větě „závidím ti, že občas vídáš na rentgenovém štítu jemnou kresbu bronchů francouzských repatriantů“ (92) se nabízí, že pracuje ve zdravotnictví.) Také (pravděpodobně spolu) mají syna Jakuba (poprvé 31), nepřímo, opět podle vyjmenovaných dějů té doby, lze určit jeho rok narození 1952 (66).

Několikrát se vypravěč vrací k únorovým událostem roku 1948. Je v knize vykreslen jako jejich přímý účastník, popisuje tak například demonstraci na Staroměstském náměstí. (27)

Ale v zimě roku 1949 se ocitá ve fabriční hale strašnické Tesly. (53) O této době už v textu není jinde zmínka, nevíme proto ani, jak se sem dostal. V souvislosti s tím pouze prozradí, že pracoval v mrazu ve starých šedivých vepřovicích, které mu kdysi přivezl nebožtík otec z Paříže. (Nic víc o jeho blízkých příbuzných v knize není.)

O tom, jak se dostal do Litvínova a co se s ním dělo do té doby, text mlčí. Víme jen, že do typového domku, o němž se v knize výhradně mluví, se „nastěhovali“ jednoho listopadového dne „v té osudové důslednosti, která člověka nakonec vždycky přesvědčí, že žádné slovo a žádné jméno nelze vzít nadarmo“ (13) (Věta ale nijak nevysvětluje přesnou příčinu pobytu na severu Čech, může také souviset s písní, o níž je v předchozím odstavci řeč. Její refrén zní „Lidice-Most-Litvínov“, což je trasa v případě jeho ženy příhodná.) Jinde první cestu sem zobrazuje, jako by ji absolvoval sám: „Tak jsem sem přijel po zaprášené silnici s pahýly stromů.“ (31). A je uvedena i přesná doba: „tenkrát v létě třiapadesát.“ (32)

Po celou dobu vyprávění je řeč o nízkém typovém domku a jeho prvním patře jako místě vypravěčova bydliště, i když sděluje poměrně detailní informace o litvínovském bytovém domě Koldům. Domek je špatně vystavěn, proto se občas samovolně otevrou dveře. Znami jsou i dva jeho sousedé: policista (poprvé 15), jenž má nemocnou ženu a stará se o svou zahrádku, a upovídaný technik, který sbírá odznaky (46). (Také se jednou zmíní o tom, že někdo za zdí hraje na starý křaplavý gramofon, ale mohlo by jít i o rodiny předchozích dvou.) Známe také příběh o smrti otce z rodiny bydlící o několik domků dál (75).

Přímé projevy vypravěče jsou v textu výjimečně, sice tvrdí, že se skrývá před pátravým zrakem policajta (18), ale lze to brát obrazně. Podobně vyzní i výrok, že si zvykl potmě chodit s tváří bodrou a usměvavou, protože si nikdy nemůže být jist, kdo ho

odhalí baterkou (67). O období jeho práce v Tesle se dokonce dozvíme, že při smrti jakéhosi „mistra M.“ „tenkrát ještě“ plakal, protože byl chlapec (53). Několikrát prozradí, že stárne, i že se zadýchá, když vystupuje do pokoje (66), a že ušlapal svého syna (110), což neobvykle časově zařazuje – včera. Je krátkozraký (76) a údajně kdykoliv je uprostřed davu, má podvědomý strach z paniky a ušlapání. Jak sám tvrdí, prý se tomu říká klaustrofobie (28).

I když minimálně, přesto se projevuje i v přímé řeči.¹² Celkem je v knize jeho 17 vět přímou řečí. Žádná nemá zásadní informativní charakter, jsou to převážně zdvořilostní výroky. Pouze jednou nahlas zhodnotí nucené ukončení činnosti pana A., výrobce rakví: „- Ale to přece (...) nepřipadá ve vašem oboru v úvahu.“ (68) Přímou řečí se také liší od ostatních postav, které mají v jejich vzájemném dialogu mnohem rozsáhlejší promluvy. Vypravěč do nich nevstupuje, neusměřňuje je, spíše je mlčky sleduje a někdy mluvčí předbíhají jeho případné reakce a sami si odpovídají.

V textu se vyskytuje i názor jiných postav na něj, prý ještě po létech po jeho dětském výstupu na čaji v rodině spolužáček si o něm a jeho ženě vypravovali, že jsou alkoholici a morfinisti (60).

Od jiných postav se vymyká už tím, že o něm z textu nevíme, zda má nějaké zaměstnání, co dělá přes den, s kým se stýká jinak než náhodně. (Řekne jen, že až jeho syn prý bude jednou vyplňovat kádrový dotazník, napíše, že „rodiče byli pracující inteligenti“. (66)) Přitom se projevuje ve chvíli, kdy ostatní přicházejí či odcházejí ze zaměstnání, jako jejich pozorovatel. Například když „vstávají na noční směnu“ (17), sedí s roztaženými lepkavými prsty a souseda potkává v půl sedmé ráno, jak se z noční směny vrací (15). Dvakrát se také zmíní o době návratu domů, odkud ale nevíme a neznáme ani její pravidelnost, protože je zapsána podmínkovými větami „Vracím-li se odpoledne“ (15) a „vracím-li se pozdě domů“ (72). Sám se také odlišuje od ostatních lidí, kteří si založili a obdělávají zahrádku před vlastním domem, „Naše zahrádka leží ladem.“ (16)

Pokud jde o jeho vědomosti a vzdělání, projevuje se jako velmi sběhlý v kultuře a umění, ukazuje znalosti literatury (přímo se několikrát také zmíní o své knihovně, navštíví starou paní, která rozprodává knihovnu po svém manželovi, v duchu ohodnotí její sbírku a vybere si pár „pěkných bibliofilů“ 64) i její teorie. Sleduje také zprávy z médií, které i několikrát doslovně cituje. Přímo z textu sice zjišťujeme, že studoval vysokou školu, ale není známo jaké zaměření (i když ví, že ve velké posluchárně filosofické fakulty během únorových událostí roku 1948 „nafackoval jeden sociální demokrat malému oplzlému národnímu socialistovi“ 22).

¹² Dialogické pasáže obecně i podle Franze Stanzela souvisí s ústupem vypravěče, navíc se ho v Jedličkově próze příliš sám nezúčastní, neboť nechává promlouvat spíše své partnery. (1988, 226)

Poměrně detailní informace ve fikčním světě má o učňovské škole v Šenbachu a popisuje i její studenty. Několikrát se zmíní o lékařském povolání, zachytí i situaci v ordinaci (51). Zná novodobou historii kraje, především minulost chemické továrny.

Své postoje a vůbec hodnocení okolního světa vyjadřuje personalizovaný vypravěč už subjektivním výběrem informací v podstatě v celé knize. Tak vyjmenovává například odsouzené v politických procesech a knihy, které se likvidovaly (40). Přesto málokdy z textu zazní nezastřeně jeho osobní názor, jednou důležitou výjimkou, kde otevřeně vyřkne, co si myslí a jaký má k někomu vztah (vyjma oslovení ženy) je charakteristická věta: „Nemám rád policajty, nerad žiju pod policejním dohledem.“ (16) A jeden z mála výroků, který se vztahuje k jeho vnímání světa, v němž se nachází, se objevuje hned v úvodu: „Ale právě, že svobody je málo.“ (12) A když vzpomíná na léta před rokem 1948, kdy mladí lidé jeli stavět jeho typový domek, přidává další, ještě závažnější výrok: „(...) tenkrát nebylo ještě nic ztraceno“ (36). Z něhož vyplývá, že v současnosti tedy již podle něj vše ztraceno je. Druhá část knihy se přesouvá do 50. let, kde „se ukázalo“ (nikoliv, že by si to myslel vypravěč), „(...) že chybí motivace. Že není perspektiva. Že spadla klec.“ (44)

S tím je spojena také jedna z důležitých otázek: jak se vypravěč staví ke své minulosti. Víme, že v mládí tíhnul k socialismu. V několika málo výrocích k této věci promlouvá většinou v plurálu za celou generaci či společnost. Necítí svou současnou i minulou pozici jako odlišnou od jiných lidí. Ale uvědomuje si, jaké následky to mělo. „To my sami jsme vysnili svůj vlastní osud v mesiánském sebezničujícím snu o zítřku pracujících.“ (36) A zanechalo to v něm pocit hořkosti a spoluzodpovědnosti. „Ve všech a navždycky v nás zůstala ta jizva po sladké blasfémii, kdy se odkládá řeholní závoj na počátku poslední noci panenské nevinosti. ‚Hluboko,‘ přáteli, ‚hluboko je v nás zaťat spár komunismu!‘“ (57) I proto, že v tom před únorovým zanícením bylo nejen pro něj cosi opojného. „Ach bože! Přísně jsme kdysi rozlišovali a třídili, neboť to bylo palčivé a strohé, vpochodovat ruku v ruce a rameno podle ramena v širokém dvaatřicetistupu na prázdné Václavské náměstí. Bylo to na smrt jako láska.“ (88) Ale už záhy si podle vlastních slov uvědomil, v co se změna režimu zvrhla. Když nastoupil do Tesly a uviděl skříňku polepenou Man Rayovými akty utvrdilo ho to v názoru, „že revoluce byla zrazena“ (53). Ostatně samotný únorový převrat jinde vidí rozporuplně: „(...) a revoluce se třeptila na bodácích Rudé armády. A bylo to velké vítězství ducha nad hmotou.“ (50) A při tom výslovně nikoho neodsuzuje. „Ale kdo dnes rozsoudí, čím je to vina, že jsme se všichni navzájem opustili, kdo nás to uřkl, že sedíce proti sobě nad sklenicí piva, odzíráme si jak nedoslýchaví navzájem ze rtů ta ztracená slova bratrství a solidarity?“ (19)

K vypravěči, kterého jsem se v této kapitole pokusil zobrazit, jako mozaiku přímých výroků nacházejících se v textu, je nutné také přičíst zásadní informace, jež nám o sobě neposkytl a které k doplnění jeho celistvého obrazu chybí. O tom, co vlastně dělá přes den, jaké je jeho zaměstnání, už jsem se zmínil. Také nevíme nic o tom, odkud mnohé postavy, o nichž vypráví, zná. A neznáme ani jeho jméno, ostatně se sám nepředstavil, ačkoliv například jména některých postav uvádí. Jeho syn je Jakub, ale o jeho nejbližších nevíme téměř nic, přestože je mnohokrát oslovuje, oproti tomu o jiných postavách se dozvídáme i drobné detaily z jejich života. Právě samozřejmost, s jakou sděluje některé podrobnosti, je vzhledem k jejich nedořečenosti zajímavá. O jeho ženě se náhodou dozvíme, že byla v koncentračním táboře, aniž by to bylo alespoň náznakem rozvinuto. Často také mluví o svém dětství, přestože jiné pro nás zajímavé události jeho vyprávění jsou zastřeny, jako je důvod, proč se dostal do Litvínova a co dělal před tím.

I vzhledem k tomu, že jde o osobní výpověď, je zmíněná „torzovitost“ spíše záležitostí některých informací než celkového textu, a jeví se jako záměrná, protože mnohdy vynechává důležité informace vztahující se právě k jeho osobě. A zároveň je nutné dodat, že mnohé důvěrné informace, i když důmyslně zakryté pod vrstvou náznaků a jiných motivů, se dají více či méně snadno odkrýt. Jde například o vypravěčův rok narození, místo odkud pochází, narození jeho syna, jeho první lásku atd.

2. Vypravěč a konstrukce příběhu

Viděli jsme, jak se postava vypravěče komplikovaně objevuje v textu, jeho hlavní úloha – samotné vyprávění je charakterizováno proměnami vypravěčského způsobu. Při zachycení jednotlivých složek vypravěče vyjdeme od jeho jednotlivých typů, přes promluvvé formy k dílčím otázkám s Jedličkovým textem spojeným (např. perspektivě, „showing“ a „telling“). Využijí teorie Lubomíra Doležela rozvedenou o další přístupy Franze Stanzela a Shlomith Rimmonové-Kenanové, která přibližuje například terminologii Gérarda Genetta. (Vycházím z toho, že se různé teoretické přístupy mohou doplňovat a kombinovat, i když jejich terminologie je různá.)

2.1 Vypravěčské typy

Východiskem Lubomíra Doležela v práci *Narativní způsoby v české literatuře* (1993) je textový a funkční model. První se týká souboru narativních promluvvých typů, druhý sleduje proměny ve funkcích vypravěče a postav. Obojí spolupracuje a projevuje se v posunu od tzv. tradičního k modernímu narativu například tak, že se subjektivní promluvvé typy, zejména přímá a smíšená řeč, staví do služeb primárních vypravěčských funkcí. (tamtéž, 44) Tento posun nazývá Doležel „velkou transformací narativu“ (tamtéž, 20, 43), přičemž nejde o popis historického vývoje, ale systémovou proměnu. Autor si uvědomuje, že například subjektivizované vypravěčské způsoby vznikly v minulosti, ale přitom je transformace narativu jedním z faktorů moderní literatury. (tamtéž, 44) Funkční model Lubomíra Doležela předpokládá, že narativní text vychází z promluvy vypravěče a postav. Vypravěč je podle něj nositelem funkce konstrukční a kontrolní, postavy mají funkci interpretační a akční. Ovšem při oné transformaci narativu dochází k tomu, že si vypravěč osvojuje, jako druhotné, funkce postav, čímž vzniká vypravěč rétorický a osobní. (tamtéž, 43)

V knize Josefa Jedličky převládá podle této klasifikace rétorický vypravěč, který přechází do vypravěčského způsobu osobního. A nezdá se, že v několika relativně samostatných příbězích, kde ustupuje do pozadí a výrazně se neprojevuje, jeho vypravěčská pozice budí dojem objektivního vyprávění.

Rétorický vypravěč se podle Doležela omezuje na pozorovatele a komentátora vyprávěných událostí. (tamtéž, 48) Při rozboru *Labyrintu světa a ráje srdce* J. A. Komenského dochází mimo jiné k tomu, že je v první části této knihy konstrukční a interpretační funkce rétorického vypravěče natolik úzce spjata, že popis je téměř vždy subjektivizovaný (dokládají to i časté hodnotící postoje: líbit se, znelíbit se, divit se atd.).

(tamtéž, 68–84) V Jedličkově novele se projevuje poněkud odlišně. Jak jsem ukázal v předchozí kapitole, explicitně hodnotí fikční svět výjimečně. Ale samozřejmě z toho nutně nevyplývá, že je k tomuto světu indiferentní, spíše nechává na příjemci, ať ho sám posoudí.

Jedličkův vypravěč má ale plně ve svých rukou konstrukci fikčního světa a prostřednictvím své kontrolní funkce řídí výstavbu narativu. Navíc tuto výstavbu i mnohdy detailně popisuje. Hned v úvodu přímo vyjádří motivaci vypravěčského aktu větou „Ale já píšu knihu (...)“ (11), která se v textu objeví ještě několikrát. Pod vlivem událostí, které se kolem něho dějí, také zhodnocuje, jaká metoda, lyrická či prozaická je vhodnější. Čímž se snaží mimo jiné potvrzovat, jak i formu jeho textu s autobiografickými rysy ovlivňuje skutečný svět vně knihy.

Rétorickému vypravěči je na rozdíl od osobního odepřena akční funkce. V naší knize se to projevuje už tím, že se pozice vypravěče zdá být po většinu vyprávění stabilní. Ačkoliv, jak potvrzuje Lubomír Doležel, neznamená to naprostou akční pasivitu. „Jeho vypravěčské funkce vyžadují, aby se nějakým způsobem dostal ve styk s vyprávěnými událostmi: přesunout se na místo příběhu, seznámit se s jeho protagonisty, stát se příjemcem informací apod.“ (1993, 48) Tak se také na několika místech zmíní, jak například potkává svého souseda a dá se s ním do řeči (15), pozoruje ve městě studenty učiliště a při tom jako by zaslechne jejich hovor (44), chodí společnou cestou s druhým sousedem na trolejbus (46) a vídá se na hřbitově s bývalým výrobcem rakví (68). O tom, že jde o záměrnou stylizaci, svědčí to, že neinformuje, jak se na daných místech s danými lidmi ocitnul, kam odjíždí oním trolejbusem apod. Jistý přechod právě k osobnímu vypravěči znamená několik vzpomínek na události, jichž se vypravěč osobně zúčastnil. Přestože se jeho vypravěčská pozice nemění, v rovině vyprávěného textu dává najevo, že aktivně prožil období pražského pobytu s únorovými událostmi a také se například zúčastnil odpoledního čaje v době válečného dětství.

Z předchozího vyplývá, že výskyt osobního vypravěče je v Jedličkově próze zajímavým prvkem. Například rozhodnutí onoho úvodního rétorického vypravěče vstoupit do vyprávění po té, co v podstatě posuzuje, kde začít a skončit (prózu, ale přeneseně i životní příběh), je provázeno přesunem do osobní vypravěčské pozice. „Začnu tedy svým obležením.“ (12) a následuje vzpomínka na to, co dělal v předúnorové době. Osobní vypravěč se zde stává fikční postavou, která se v různé míře podílí na vyprávěném příběhu. (Doležel, 1993, 48) Jiný projev méně „pasivního“ vypravěče je v atypické snové představě, kdy do jeho pokoje vstoupí žena, která mu přivezla uhlí, on vyjde ven a zaplatí. (17–18) Dalšími příklady jsou únorové události, především zajímavá scéna demonstrace na Staroměstském náměstí. A také epizoda s ženou prodávající knihy,

kteřá ale, jak uvidíme, se původně vyskytovala jako samostatný text. Přesto se nikdy u něj nestane akční funkce dominantní, osobní vypravěč se nerozvine v plné míře. Zachová si ale funkci pozorovací a do určité míry funkci interpretační.

Tak v epizodě, kdy mluví s hrobníkem (67–70), nevidíme, že by na hřbitov v určitou dobu přišel, potkal ho a dal se s ním do řeči. Úvod je znejistěn nedokonavým videm a dialog začne bezprostředně vypravěčovou replikou „- Ale to přece, řekl jsem, když se mi jednou pan A. svěřil (...)“ (68). Poté následuje v podstatě monolog hrobníka přerušovaný vypravěčovými krátkými popisy s verby dicendi. A na závěr vypravěč vyjádří svou situaci: „Stál jsem proti starému muži (...). Mé srdce tlouklo pravidelně, dýchal jsem zhluboka, měl jsem hlad a v té chvíli bylo naprosto nepravděpodobné, že zemřu dříve než on.“ (70). Podá si s ním ruku a pomalu ze hřbitova odchází. To jsou jediné projevy jeho jednání coby postavy na tomto místě.

Jedličkova kniha obsahuje navíc několik celistvých příběhů, které se jak promluvovou formou, tak typem vypravěče vydělují z okolního textu.¹³ Protože obsahově doplňují předestřený fikční svět v ostatních částech knihy, nazval bych je pro zjednodušení ilustračními. Tyto epizody jsou charakteristické téměř úplnou absencí ich-formového vypravěče. Tento jeho ústup do pozadí vyvolává dojem er-formového vyprávění, což je dáno i tím, že osobním vypravěčem sdělovaná fakta nejsou ohraničena obzorem jeho vnímání. Lubomír Doležel ve svých *Narativních způsobech v české literatuře* popisuje poslední, třetí typ ich-formového vypravěče jako objektivní, který je zdá se blízký klasifikaci těchto příběhů, ale více ho nerozvádí. Při jejich popisu je však možné vycházet z jeho jiné práce *Heterocosmica: Fikce a možné světy*, kde mluví v podobném duchu o nepřirozené ich-formě, jejíž popis i název se mi zdá pro náš příklad přiléhavější. (2003, 159)

Nastíněnou typologii lze ovšem doplnit o další teoretické přístupy. Jednu z nejucelenějších teorií vypravěče přináší Franz K. Stanzel, svou práci dokončuje knihou *Teorie vyprávění*, z níž budu vycházet.¹⁴ Pojímá vyprávění jako zprostředkování, které je východiskem při formování látky.¹⁵ Pojem zprostředkovanost používá ve smyslu, který mu dal Viktor Šklovskij, tedy jako zapojení ozvláštnění, „protijedu“ proti „zřivnění“ vypravěčské formy. Hlavním faktorem zprostředkujícího aktu je právě

¹³ Odlišil jsem je od ostatního vyprávění z několika důvodů, odehrávají se v nich uzavřené příběhy vždy několika málo postav, aniž by bylo zřejmé, odkud i podrobnosti o aktérech vypravěč získal. Jeho pozice v nich se blíží, jak už bylo řečeno, er-formovému vyprávění, protože více než v jiných částech knihy překračuje svou „omezenou“ pozici osobního vypravěče a například nahlíží postavám do myšlenek, a ačkoliv jde o čas vyprávění, narativní subjekt se v daný okamžik zdá se vyskytuje jinde.

¹⁴ Základ své teorie předložil už v roce 1955 *Typickými vyprávěcími situacemi v románu* a dokončil ji i pod vlivem četných kritických připomínek prací *Teorie vyprávění* (česky vyšla 1988).

¹⁵ „Zprostředkovanost, tj. ztvárněná zprostředkovanost, je nejdůležitějším východiskem pro autora narativního díla při formování látky.“ (Stanzel, 1988, 14)

vypravěč. Autor dochází k typologii způsobů vyprávění na základě vyprávěcích situací a vytváří typologický kruh, kam umisťuje jejich pokud možno úplný výčet. Tento kruh je prostupný a nelze ho zcela naplnit, má tři základní typy vyprávěcích situací (VS): vyprávěcí situaci v 1. osobě, autorskou VS a personální VS. VS v 1. osobě předpokládá, že vypravěč patří do vyprávěného světa, sám příběh prožil, nebo jej pozoroval.¹⁶ Zatímco autorská VS znamená, že vypravěč stojí mimo svět postav, jejich světy dělí ontická hranice a proces zprostředkování zde probíhá z pozice vnější perspektivy. V personální VS zaujímá místo zprostředkujícího vypravěče reflektor, což je románová postava nemluvící ke čtenáři jako vypravěč. (tamtéž, 13) Německý teoretik obohatil svou teorii v dalších návrzích o tři stavební složky typických vyprávěcích situací: modus, osobu a perspektivu, jejichž prvky také využiji při dalším rozboru.

Vypravěč v knize Josefa Jedličky se primárně váže na VS v 1. osobě, v ní probíhající vyprávění Stanzel také nazývá quasiautobiografické. Vypravěč a hrdina je zde převážně totožný, projevuje se jeho fyzické založení „Já s tělem“, jehož motivace k vyprávění je na rozdíl od er-formy existenciální. Souvisí přímo s jeho životními zkušenostmi (prožitými radostmi, strastmi, s jeho náladami a potřebami), ale také může pramenit z potřeby získat přehled a vytvořit řád. (1988, 118). V této vyprávěcí situaci Stanzel ještě dále diferencuje jednotlivé pozice podle vztahu vyprávěcího Já k prožívajícímu. (tamtéž, 241). Na typologickém kruhu je v klasickém autobiografickém ich-románu vztah vyvážený, ale směrem k autorské VS začíná dominovat vyprávěcí Já, zatímco směrem k personální VS Já prožívající. U vypravěče naší knihy převládá vyprávěcí Já například v pasážích, kde je zobrazován vyprávěcí akt (mj. úvod knihy), naopak ohnisku zobrazení přímo v prožívání se blíží situace okolo únorového převratu. Navíc oddělením současného vyprávěcího Já od prožívajícího Já v minulosti dochází k zajímavému efektu, umožňuje mu to komentovat, co tehdy prožíval, a nahlížet na to z pozice poučeného vypravěče.

Posledním teoretickým přístupem, který bych na úvod k tématu vypravěče zmínil, je typologie, kterou uvádí Slomith Rimmonová-Kenanová ve své knize *Poetika vyprávění* (2001, 101–110). V prvních dvou kritériích „narativní rovina“ a „rozsah účasti v příběhu“ vychází z teorie Gérarda Genetta. (Tato kritéria patří do Genettem popsané kategorie hlasu. Genette v klíčové esaji *Rozprava o vyprávění* navrhl celkem tři problémové okruhy, které do něj patří. K další z nich – kategorii času, se dostaneme

¹⁶ „Pro VS ich-formy je charakteristické, že zprostředkovanost vyprávění je lokalizována zúplna ve fiktivním světě románových postav: zprostředkovatel, to jest vypravěčské Já, je postavou takového světa stejně jako ostatní postavy románu. Existuje plná totožnost postav a světa vypravěče.“ (tamtéž, 12)

v jiné části práce, v kapitole o fikčním světě.¹⁷⁾ Podle nich je vypravěč zkoumán na základě toho, do jaké roviny příběhu patří, a přítomnosti, či nepřítomnosti v příběhu, který vypráví. Vypravěč v *Kde život náš je v půli se svou poutí* převážně podle mě náleží do nejvyšší extradiegetické roviny narativu¹⁸⁾, je tedy nad příběhem samotným, přitom se ho účastní a je podle Genettovy terminologie homodiegetický. Stupeň účasti těchto vypravěčů na příběhu se různí, náš vypravěč vypráví svůj vlastní, podle Genetta je takový autodiegetickým vypravěčem.

2.2 Promluвовá forma

Nyní se ještě zastavme u problematiky promluвовé formy, která je úzce spjatá s vypravěčem. Zřejmě i proto je na ni ve výše uvedených teoretických přístupech kladen různý důraz. Přesto bych zde vycházel z klasického rozdělení na ich-formu a er-formu související s obzorem vědění vypravěče a jeho schopnostmi. Neboť i v kontextu soudobé prózy je Jedličkova kniha z tohoto pohledu zajímavá. Vypravěč sám sděluje, že píše jakési svědectví a jeho ich-forma je zvýrazněna například v oněch zmíněných explicitních pasážích, kde sám říká, že je to on, kdo tvoří knihu.

Už úvod knihy ich-formu problematizuje, vypravěč se snaží mluvit i za někoho jiného. Jde zde o jakousi „wir-formu“, což není v textu neobvyklý jev. V Doleželově přístupu je promluвовá ich-forma ovlivněna oněmi třemi vypravěčskými pozicemi, které jsem uvedl a podle toho ji i dělí na rétorickou, osobní a objektivní. V tomto rozlišení se projevují různé stupně promluвовé subjektivity. Shodně s tím jsou v Jedličkově próze silně subjektivní výpovědi typu: „Ach bože! Přísně jsme kdysi rozlišovali a třídili (...)“ (88) Ale také pasáže, kde vypravěč zaujímá roli nezaujatého pozorovatele nebo dává dohromady útržky reality: „Hodiny šly o pět minut pozdě. Na punčoše je díra. Plyn má malý tlak a muži se holí ve studené vodě. Došla zubní pasta. Nejedou výtahy. Mrzne.“ (110) Podle Doleželovy teorie přecházejí v ich-formě funkce vypravěče na postavu, která si ale zároveň své primární funkce může ponechat. Tak se promluva vybrané postavy stává „výhradním prostředkem konstrukce fikčního světa a organizace narativního textu.“ (Doležel, 1993, 47)

S tím je spojena problematika omezenosti ich-formového vypravěče, která se často zmiňuje ve vztahu k er-formovému vyprávění, ať už ji pojmenujeme jako problém subjektivnosti, omezené informovanosti mluvčího či odkázanosti na jeho důvěryhodnost.

¹⁷⁾ Jak k rozdělení těchto okruhů dodává Tomáš Kubíček: „(...) není možné tyto kategorie a plány vnímat jako skutečně ohraničené jednotlivosti narativního díla, ale neustále v celku díla pevně svázané oblasti, které byly jen z důvodu teoretické analýzy na chvíli z tohoto celku vyňaty.“ (2007, 74)

¹⁸⁾ „Extradiegetický vypravěč se pohybuje na té samé rovině jako čtenář či adresát narativního textu, zatímco v případě intradiegetického vyprávění má vypravěč ve vloženém vyprávění svého adresáta uvnitř tohoto textového světa.“ (tamtéž, 80)

Franz Stanzel říká, že vše, co je vyprávěno v ich-formě, je nějak existenciálně relevantní pro vypravěče. Rozdíl podle něj spočívá už v samotné motivaci k vyprávění. V er-formě je motivace vypravěče spíše literárně estetická, neexistuje na něj žádný tlak k vyprávění. (Stanzel, 1988, 118) Podstatné na jeho rozlišení obou forem je i to, že podle něj není dáno výskytem osobního zájmena, ale pozicí osoby na níž se vztahuje, zda je uvnitř nebo vně fiktivního světa postav.¹⁹ (tamtéž, 66) Zde jde podle mě o rysy v Genettově terminologii zahrnuté na jedné straně pod termín extradiegetický a heterodiegetický vypravěč, tedy nad příběhem samotným a neúčastnícím se ho. Slomith Rimmonová-Kenanová k této vypravěčské pozici dodává, že právě jeho nepřítomnost v příběhu a vyšší vypravěčská autorita mu propůjčuje vlastnost, jež bývá často nazývána „vševědoucnost“.²⁰ I když se domnívá, že jde zejména v případě moderních vypravěčů o přehnaný termín, jeho charakteristika podle ní stále platí, tj. „obeznámenost s nejvnitřnějšími myšlenkami a pocity postavy; znalost minulosti, přítomnosti i budoucnosti; přítomnost na místech, kde postavy mají být samotné, znalost toho, co se děje na několika místech v tentýž okamžik.“²¹

To ovšem na konci padesátých let, kdy Jedličkova kniha údajně vznikala, mohlo být bráno zjednodušeně i jako ideologický nástroj pro zacházení s textem a jeho postavami. Za všechny rozbory věnující se fenoménu angažované literatury padesátých let jmenuji Josefa Hrabáka. V knize *K morfologii současné prózy* (1969) píše, že modelem tehdejší literatury bylo dílo, které odpovídá na co nejvíce otázek, k čemuž dospívalo i vševědoucím vypravěčem, jenž měl vše pod svou kontrolou.²² „Z tohoto postoje vyplývala z hlediska jazykové výstavby nedůvěra k ich-formě, v níž byl viděn prostředek omezující autorovy možnosti mít nadhled nad dějem a hodnotit z něho postavy.“ (Hrabák, 1969, 92)

Vypravěč v *Kde život náš je v půli se svou poutí* se k ich-formě hlásí, zdůrazňuje osobní svědectví, přesto se někdy snaží překračovat omezenost své pozice uvnitř příběhu. Dokáže například vnímat stejný globální rytmus lidí v určitých časech, př.: „V devět se rozzvoní budíky. Vstávají na noční směnu. Děti už většinou spí. Vracejí se ženy z obchodů a jídelen. Ve dveřích se letmo políbí s mužem.“ (17) Nebo „Do noci září

¹⁹ Franz Stanzel se ke vztahu ich-formy a er-formy vyjadřuje, když popisuje jednu z konstitutivních složek typických vyprávěcích situací – osobu. Tato složka se týká vztahu mezi vypravěčem a postavami, zda jsou jejich existenciální světy identické, či separované. V prvním případě jde podle tradiční terminologie o vypravěče v 1. osobě, v druhém případě o vyprávění ve 3. osobě.

²⁰ Lubomír Doležel se termínu „vševědoucnost“ záměrně vyhýbá, neboť je podle něj, stejně jako sám pojem „vypravěč“, silně antropomorfizující. (př. Doležel, 2003, 40)

²¹ Autorka zde vychází z definice Josepha Evena. (2001, 102)

²² „Model angažované krásné prózy padesátých let vymýtil všechno tajemné a nedopověděné. Ideálem bylo dílo, které by mohlo odpovědět jasně a jednoznačně na co nejvíce otázek. Spisovatel proto musel být – řečeno termínem literární vědy – „vševědoucí“, musel stát nad dějem i nad postavami a hodnotit jejich jednání i charaktery. Snaha po jednoznačnosti přitom pochopitelně vedla k černobílému vidění a ke zjednodušování problematiky.“ (Hrabák, 1969, 92)

stahovačky, rozsvícené nad kuchyňskými stoly, a muži v krutém ponížení sedí nad potištěnými stránkami se zaťatými pěsti, listují v kapesním slovníku cizích slov a zhotovují konspekty, zatímco jejich ženy neklidně sní s rukou v klíně o tančících hadech.“ (83) Jeho ich-forma se stává zajímavým prostředkem podtrhujícím autentičnost a také neomezuje vypravěče v pohledu na skutečnost v její šířce a problematičnosti. Zároveň *Kde život...* náleží ke knihám, které v průběhu šedesátých let cíleně narušovaly vzor tehdejší prozaické tvorby a přinesly do naší literatury množství inspirativních přístupů. Josef Hrabák píše: „Sama ich-forma je velmi citlivá. Plné odůvodnění má jen tam, kde má specifickou sdělovací hodnotu, tj. tam, kde je schopna vyjádřit víc než vypravování v třetí osobě. To je obvykle tehdy, když se zájem spisovatele začíná obracet více dovnitř a zároveň se nechává v životě hrdiny určité nedopověděné místo, určitá náповeď.“ (Hrabák, 1969, 93) A jako příklad uvádí Kunderův *Žert* (1967). Jak známo, je Kunderův román koncipován jako vyprávění událostí čtyřmi osobními vypravěči, jejichž pojítkem je primární vypravěč a hlavní hrdina Ludvík. Protože jde o výpovědi v první osobě, spektrum hledisek a názorů postav umožňuje nahlížet na jejich vlastní úděl zevnitř, ale také vidět Ludvíkův příběh různě interpretovaný. Lubomír Doležel nazývá mnohoperspektivní vyprávění *Žertu* lineárním, protože podle něj jde o prosazení jednoho příběhu ve spleti jiných osudů, vztahů a perspektiv. (1993, 130) A vysvětluje jednotlivé snažení účastníků vyprávění jako postupný rozpad mýtů jimi vytvořených.²³ „V době vlády kolektivní ideologie Kundera vytváří v *Žertu* román kolektivního vypravěčství.“ (tamtéž, 132) Oproti tomu vytvořil Josef Jedlička knihu, která je sice průzkumem a snahou pochopit okolní skutečnost, ale prostřednictvím jediné hlavní postavy, která především ohledává své místo v tomto světě. A přitom vede, stejně jako *Žert*, k přehodnocení jak dřívějších názorů hlavního protagonisty, tak vývoje celé společnosti pro roce 1948. Podobně je zajímavou inovací osobního vypravěčství *Sekyra* Ludvíka Vaculíka, která vyšla o rok dříve. Zde se ich-formoví vypravěči otec a syn téměř nepozorovatelně v průběhu knihy vystřídají. Zároveň do příběhu proniká otcův hlas prostřednictvím dopisů. Zproblematizování jednoduchého náhledu na svět a povalečného vývoje se objevuje i v knize Ivana Klímy *Hodina ticha* (1963), která využívá modelovou fabuli budovatelských románů – stavbu přehrady, ale významně ji komplikuje. Zde už sice vypráví er-formový vypravěč, ale hojně užití polopřímé řeči vede k odhalení motivací a myšlenek několika hlavních postav románu. Ovšem kdybych se vrátil k literatuře záměrně zdůrazňující osobní výpověď a předcházející Jedličkově knize, pak hlavní proud lze spatřovat v tvorbě Skupiny 42. Její spisovatelé, především Jiří Kolář a

²³ Podobně interpretuje Kunderův román například Zdeněk Kožmín *Román lidské existence* (1967), jako rozpad iluzí, ideálů, ztrátu věr, ale i kritiku doby kultu osobnosti, přičemž jde ale především o román lidského dramatu a existence.

Jan Hanč, inklinují k deníkové formě jako autentickému prostředku postihujícímu realitu v její bezprostřednosti. Jana Hanče to vede až na periferii literatury, sám spatřuje její smysl v samotné tvorbě. Ještě jeden autor debutující v 60. letech stojí i v souvislosti s Jedličkovou knihou za zmínku: Karol Sidon se sebereflexními knihami *Sen o mém otci* (1968) a *Sen o mně* (1970). Autor se v autobiografických prózách dokáže na svůj vlastní život dívat s ohromnou dávkou pochopení a odstupu. Obě se vyznačují zajímavým vztahem mezi tím, kdo vypráví z pozice již poučeného člověka, a tím, kdo dané události prožíval. Tak je i v souvislosti s Jedličkovou prózou zajímavé sledovat, kdo a z jaké pozice mluví a jak se toto vyprávějící já vyvíjí a odhaluje.

2.3 Ilustrativní epizody

Vypravěč Josefa Jedličky se mnohem více blíží „vševědoucnosti“, jak ji charakterizovala Rimmonová-Kenanová, v epizodách, které jsem nazval ilustrativními. Jde o příběh o horníku Františku Pomykalovi a jeho nové pračce (23–27), zbité ženě u lékaře (51–52), uspávání starého senilního advokáta (61–63), smrti svářeče Bendy (78), výletě Kláry Š. a promovaného lékaře Miloše H. (80–83), doplňování vzdělání Břetislava Kondra (85–87), příběh o Pachtovi (93–103) a Dafnisi s Chloé (111–114).²⁴ Vypravěč působí na čtenáře dojmem, že je nad příběhem, není zřejmé, kde by se o detailních informacích, včetně myšlenek postav dozvěděl. „Měla ho velmi ráda. Milovala jeho tuhé vlasy a blankytné oči s nahnědlými kruhy předčasné únavy (...), milovala ho, ale v nejasném zmatku si kdesi na dně svého citu přála (...), aby byla upjata do šatů pod kotníky (...).“ (81) V jednotlivých epizodách se projevuje vypravěčův ústup za scénu v různé míře.

Tak v prvním příběhu, kde mimo jiné poprvé zmíní celé jméno postavy Františka Pomykala, mu můžeme připsat některé subjektivizované výrazy typu: „v té plískanici“, „vyjevené děti“ (23), „němě, tupě a bezmocně přihlíželi“ (24) apod. Přitom je zcela jasné, že nemohl být u oné situace jako svědek. Ve chvíli, kdy pračku zpustili „Venku pleskaly rudé prapory o žerdě.“ (24) Ale na druhou stranu jsou všechny ilustrativní epizody obklopeny jeho ich-formovou promluvou a využívá možnosti je zpětně komentovat. Zde například větou „Jiný soused mezitím zavolal na zdravotnické

²⁴ Tento výčet nemusí být nutně úplný, ale uceleností i délkou se tyto příklady liší od ostatního textu. V případě neuvedení pramene, jak mohl vypravěč dané scény zachytit (není z textu známo, zda u nich byl vypravěč přítomen), se těmto epizodám blíží i některé útržky dialogů, např. v porouchaném směnovém trolejbusu. (108) Naopak příkladem opačným, proč jsem daný text nezahrnul do těchto epizod je líčení náhlé smrti souseda (74–75) s jasně patrným vypravěčovým hlasem i zdůrazněním zdroje informací. Není náhodné, že u některých z těchto ilustrativních epizod lze zjistit, že se dostaly do knihy přepracováním jiných původních textů, příkladem je epizoda o staré ženě prodávající knihy, která se podle Aleny Pribáňové objevuje v pozůstalosti pod názvem *Telefon* a také část příběhu o Kláře Š., původně v povídce nazvané *Za týden bude zas* nebo v jiné verzi *Neděle*. (Pribáňová, 1998, 361)

středisko, protože tu byly zranění a protože většinou volají doktora, když už si sami nevědí rady.“ (27) To je i důvod, proč se v jejich charakterizaci přikláním k Doleželovu termínu nepřirozená ich-forma a nikoliv er-forma. Přestože se v nich nikde vypravěčovo zájmeno v první osobě nevyskytuje. (Opět to vzbuzuje otázku difference obou promluvových forem, jak už jsem se zmínil, Stanzel v nich vidí strukturní rozdíl daný zejména příslušností k jiným ontickým světům. Přesto se zde ukazuje, že hlas vně světa těchto postav, může pocházet od ich-formového vypravěče.) Lubomír Doležel tento typ představuje v souvislosti s tradiční ich-formou (nazývá ji „přirozenou“), jež si mnohdy přisvojuje druhy promluv, které nejsou typické pro beletrii (dopis, zápisník, deník, paměti, rukopis). (2003, 158). Nepřirozená ich-forma je podle něj „zkonvencionalizovaný čistě literární vypravěčský způsob“ objevující se v moderní literatuře. „Vyprávění zůstává formálně v první osobě, ale zároveň je osvobozeno od sémantických a pragmatických omezení subjektivní promluvy.“ (tamtéž, 158) Příkladem je *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta, v němž Gérard Genette rozpoznal její zárodek. Přestože jde o mnohosvazkové dílo, jehož vypravěč zdaleka není omezen svým obzorem vědění, konvencionalizovaná ich-forma se objevuje v nemnoha obrazech jako „můj dědeček“, „jaký jsem měl v Combray v době svého dětství“ (tamtéž, 159) Navíc vypravěč naší knihy má i mimo tyto epizody ambice mít přehled nad různými separátními událostmi, které se odehrály v jednom okamžiku. Jak ilustrativní příběhy, tak tato snaha se dají vysvětlit jeho „rekreativní kompetencí“. Takto nazývá podobnou schopnost Franz Stanzel, když dokazuje, že se ich-formový vypravěč nemusí omezovat striktně svými zkušenostmi a vzpomínkami při popisu minulosti.²⁵ „Jinými slovy, vypravěč v 1. osobě není jen člověk, který vzpomíná na svůj dřívější život, nýbrž který také tento dřívější život ve své fantazii znovu vytváří. Jeho vyprávění proto není přísně vázáno na obzor zkušenosti a vědomostí prožívajícího Já (...).“ (Stanzel, 1988, 105)

Další příběh probíhá u lékaře a k jeho vyličení slouží převážně dialog. (Samotný dialog charakterizuje i podle F. Stanzela ústup vypravěče a nepovažuje ho za přísně vzato narativní část textu, ale dramatickou, čímž podle něj nemůže být základem pro určení VS. (1988, 65, 225)) Je bezprostředně uveden ve chvíli, kdy rétorický vypravěč mluví o tom, jak přestěhováním Oděvní tvorby do chirurgického pavilónu došlo k „setkání deštníku a šicího stroje na operačním stole“. „A blátem tu přichází starší muž se ženou.“ (51) Podobně přeruší svou promluvu v poslední epizodě: „Hle! Tam po tom svahu pod závodním klubem Staliňáku přichází hornický učeň Dafnis Kučera (...) A tam

²⁵ Podobně se vyjadřuje i Lubomír Doležel v *Narativních způsobech ve české literatuře*. Tomuto konvencionalizovanému vypravěči jsou přístupné všechny události, počítaje v to i vlastní smrt (Např. vypravěč *Ostře sledovaných vlaků* Bohumila Hrabala v podobné situaci je mu dokladem, že i nejvýznamnější čeští prozaikové se „neopozdili za vývojem světové narativní prózy“.). (1993, 65)

stromořadím komolých kaštanů, z nichž visí cáry prvomájových fábůrů, mu jde vstříc Chloe Drexlerová, přadlena z Kordy.“ (111) Ve své pozici komentujícího vypravěče se může přesunout do jakéhokoliv času a prostoru například deiktickými zájmeny „tu“, „tam“, protože v příbězích sám nevystupuje. Jde o trochu obměněný úvod než v předchozím příkladu, kdy se dozvíme, že horníkům byly vyplaceny prémie, což byl pravděpodobně důvod, proč si Pomykal koupil pračku, i když podobně stylizovaný. Potvrzuje to, že epizodami doplňuje vypravěč své myšlenky a interpretace fikčního světa.

Na epizodě, kde je líčena nespavost starého advokáta, je vidět, nakolik se nechá vypravěč unášet svou fantazií, aniž by tím narušil věrohodnost textu. Přiznává sice, že o advokátovi má informace nepřímé „Dostává prý teď penzi (...)“ (66), přitom pomalu přechází do detailnějšího popisu. Nejprve zmíní, že „většinou“ sedí v lenošce, poté převypráví, co se odehrálo jednoho večera, včetně dialogu několika postav. Ještě více není omezován svými znalostmi v příběhu o Kláře Š. a promovaném lékaři Miloši H. Vypráví o jejich výletě do lesa a nahlíží do myšlení jedné z postav, což vyvolává dojem, jakoby vše bylo viděno z její perspektivy. „A zatušila náhle, ztracena už téměř v dobrodružné a nepochopitelné krajině vlastního těla, že snad kdesi na dně mořském trčí do mlčení ryb mramorové gesto, jehož se jí k zoufalství nedostává, že jazykem, chutnajícíím hořké kuřácké sliny, by snad bylo možno utvářet jakási velká sladká, všeobsáhlá, leč dávno zapomenutá slova, a téměř na vteřinu pochopila, jak je ponižující, když člověk nestačí své lásce.“ (82)

Odlišně vypadá další příběh, neboť se v něm prostřednictvím vypravěče zrcadlí hlas někoho jiného. V jakési nápodobě dobové zprávy o smrti svářeče Bendy se objevují výrazy, které tam působí nepatřičně. Zvláště zajímavé je, když vyjmenovává atributy jeho životního úspěchu v tomto pořadí: „Měl čistotnou a pracovitou ženu (...) Měl akvárium, fotografoval, byl pomocníkem Bezpečnosti a členem závodní milice.“ (78) Nemyslím, že by šlo o prostou ironii, ostatně mohly charakterizovat některé z ideálů lidí oné doby. Vedle těchto slov jsou další spojení „stavoval se vždycky na dvě tři piva vestoje“, „fabrika tepala rytmem radostné práce“, „svářeč Benda byl nakloněn pokládát tento svět za nejlepší ze všech světů“. První věta by byla blízká řeči prostých lidí, například postav podobných Bendovi, druhé dvě znějí ovšem slovníkem novin padesátých let nebo tehdejších proslovů s jejich floskulemi. Mohl by je říkat například onen náměstek, jehož slova pronesená nad rakví Bendy si pro ilustraci vypravěč vybírá: „nebyl jen dobrý a uvědomělý pracovník, ale vzorný a skvělý představitel dělnické třídy“. (78–79) Tak do řeči vypravěče proniká hned několik cizích hlasů.

To se objevuje i u v jiných částech knihy, po té, co si posteskně nad tím, že houby už v jeho novém bydlišti nerostou a lesní půdu zavezli humusem, řekne: „když poslední bitva byla vybojována a konečně bylo povoleno založit si zahrádku“ (13), přesto ji lidé zřizovali potajmu „plni úzkosti, zda se přece jen nezpronevěřují věci dělnické třídy“ (14). Dále například v roce 1948, kdy střílel pistolí do zdi „Se zbrojními pasy se to tenkrát nebralo nijak přísně, přestože *zbraně v rukou lidu vytvářely napětí*.“ (20); „Je nové jaro socialismu.“ (29). A k zajímavé nepatrné proměně vypravěčova hlasu, který se stává ironičtější, dochází na začátku druhé a třetí části, kdy je popisována neradostná současnost padesátých let. Staří lidé podle něj většinou vymírají, stalo se to i manželskému páru obývajícimu Koldům: „což byl ostatně osudový akt třídní spravedlnosti“ (41), neboť byt byl pro ně nadměrný. K výpadku dodávky pitné vody také v této pasáži nezvykle dodá: „Takový už je život“ (41). A o malých dětech, které se občas utopily v oprámu za Koldemem či byly zneužity uční: „ale statisticky je to zanedbatelné.“ (42) Do těchto výrazů proniká mínění postav obývajících fikční svět, který zobrazuje, mnohé z nich jsou zjevnými citacemi tehdejších hesel.²⁶

Pronikání cizích hlasů do vypravěčovy promluvy je jedním z charakteristických rysů Jedličkovy knihy. Výklad tohoto jevu nabízí Michail Bachtin, který rozpoznal tzv. „dvojhlásé slovo“ především u F. M. Dostojevského. Podle něj mnohé texty i jednotlivé věty obsahují slova, která mají dvojí význam, aniž by byly nějak jazykově odděleny. Tato slova jsou zaměřena k „druhému slovu, k cizí řeči“ a bez znalosti kontextu, této původní řeči, je nelze pochopit. (1971, 251) V Jedličkově knize se podle mého objevuje především „skrytá polemika“, která se projevuje výskytem některých slovních spojení, ale i delších pasáží, které v novém kontextu dostávají zcela jiný význam.²⁷ Podle Bachtina je také jedním z nejzákladnějších forem uspořádání „různořečí“ zařazení vložených i mimoměleckých žánrů do textu. V Jedličkově próze to není jen Bendův příběh, ale i například poměrně rozsáhlá citace z článku „význačné české spisovatelky“ o spokojeném zabydlování „cikána Petráška“ (42). Ještě jeden jev vztahující se i k naší knize popisuje Bachtin, tzv. „pseudoobjektivní motivaci“, která je vedena předpokládaným veřejným míněním. Jde o spojování výpovědí důvodovými a příčinnými spojovacími výrazy (protože, vzhledem k tomu) a všemi logicky uvozujícími slovy (tudíž, protože apod.).²⁸ U Jedličky je zřejmě nejčastěji motivováno spojení

²⁶ Myslím, že zde dochází k začátku procesu přechodu k personální vypravěčské situaci, jak ho charakterizoval Franz K. Stanzel. První stádium této modifikace probíhá, „když se zpráva autorského vypravěče „nakazí“ řečí figur.“ (1988, 230). Ale v naší tato modifikace nedojde až k polopřímé řeči a personální VS.

²⁷ „Neobyčejně velký je stylistický význam vnitřní polemiky v autobiografiích a ve formách Ichrzählung zpovědního typu.“ (Bachtin, 1971, 265)

²⁸ Bachtin, Michail. Román jako dialog. Přel. Daniela Hodrová, Praha : Odeon, 1980, s. 82.

v podobném duchu výrazem neboť: „neboť toto je svět digresí a retardací“ (90), „neboť není obležených a není obléhatelů, není pronásledovaných a není pronásledovatelů.“ (77) a podobně.

Ke klasifikaci ilustrativních epizod lze využít i Stanzelův typologický kruh, na němž od VS v první osobě dojde k určitým přechodům k ostatním typickým vyprávěcím situacím. Na jednu stranu v nich probíhá podle mě posun k autorské VS, kde je důležitý fakt, že vypravěč svým založením stojí vně světa postav (ontická hranice). Na druhou stranu v některých z nich se vypravěč přece jen nepřímou ukazuje (projevy cizích hlasů) a přibližuje se na půl cesty k personální VS.

Z příběhu o Břetislavu Kondrovi zaznívá ironie více. Rozpad jeho manželství je zařazen v pasáži uvozené větou „Sňatek je kanonizovaným dobrým koncem příběhu (...)“ (84), k čemuž údajně náleží: zařídit si byt, získat kvalifikaci. Tak k ní Kondr přispívá večerním studiem Máchy. Vypravěč se o něco málo liší tím, že budí dojem pozorovatele rozvodového procesu, protože doslovně cituje výroky před soudem. Ovšem nebrání mu to detailně navodit situaci onoho večera, který vedl k rozkolu. Podobně se v poslední epizodě o Dafnisovi Kučerovi a Chloe Drexlerové dokonce přiznává, že o něm postavy nic nevědí, ačkoliv scény jejich setkání nám předkládá. Stylizace je v příběhu o střetu mýtu a ubohé reality dovedena do konce. I když vypravěč do přímé řeči aktérů vkládá několik odstavců se svými komentáři, jako by šlo o jinou část vyprávění, výrazně se od ostatních ilustrativních epizod neliší odstupem vypravěče. Nejrozsáhlejší a nejpropracovanější příběh o Pachtovi je vyprávěn v několika liniích v období jednoho dne, přitom se dozvíme celou historii vztahu hlavního hrdiny. Blíže se mu budu věnovat v kapitole o fikčním světě.

Díky těmto epizodám a díky tomu, jak jsou zobrazeny a jakou mají funkci ve vyprávění, připomíná text Josefa Jedličky deníkové záznamy, které se objevují u členů Skupiny 42, například Jiřího Koláře. Skladbu jeho zápisků tvoří básně na každý den, první náčrty textů, zápisky z literatury aj., ale i krátké příběhy s jednoduchým dějem. Například v *Očitém svědkovi*, deníku z roku 1948 jeden začíná obdobně jako u Jedličky, i když v ich-formě: „ – Jmenuji se Karel Hrabák, pracuji v Kolbence, narodil jsem se v první světové válce, jsem svobodný (...).“ (Kolář, 1997, 168) Jiný moritát podobný příběhu o Bendovi s výjimkou politického podtextu se vyskytuje v Kolářových zápiscích ze 30. ledna 1947: „VIKTOR BYL NĚMEC PO MATCE,/ v továrně dělal poslíka,/ s kterým se vymetaly svačiny/ a donášky do vil pánů./ Přišla okupace./ Viktor se stal vrchním oddělení,/ později členem ředitelství/ a skončil jako vůdce závodní milice./ Stal se nepostradatelným./ Co byl v závodě, nebyl v hospodě./ Zůstával s ostatními/ po uzavírací hodině/ poslouchat cizí rozhlas./ Naučil se pít./ když padl

Stalingrad,/ platil za celou hospodu/ a přes národní smutek poručil muziku./ Ráno z něho vylezlo,/ že dostal předvolání./ Nebreč,/ pravil mu jeden z hostů,/ copak se přihodí málo neštěstí/ u nás na martince?/ Stoupneš si pod gránych,/ ušplíchnu trochu z fány/ a bude stačit, když napřáhneš ruku,/ železo zařídí,/ aby tě nikam nedostali./ Jak to dopadlo? pravil jsem./ Bárta si to špatně vypočet/ a vyšplouch na něho celých padesát metrů/ té žhavé omáčky.“ (Kolář, 1948, 103n) Také zde ilustrují události doby, vedle záznamů osobních a pracovních.

2.4 Perspektiva

Využívání znalostí a soustředění pozornosti na některé detaily souvisí s vypravěčskou perspektivou (jiní autoři volí termín hledisko, anglo-americká terminologie point of view). „Příběh se projevuje v textu skrze jakési ‚prisma‘, ‚perspektivu‘, ‚úhel pohledu‘, jenž je verbalizován vypravěčem, i když nejde nutně o jeho vlastní úhel pohledu.“ (2001, 78) To je definice Shlomith Rimmonové-Kenanové, jejíhož výkladu bych se v souvislosti s tímto tématem přidržel, i zde je základem teorie Gérarda Genetta, kterou přepracovává.

Genette přichází pro toto zprostředkování s termínem fokalizace, který, jak Rimmonová-Kenanová dokazuje, umožňuje od sebe odlišit odpověď na otázku „kdo vidí“ a „kdo mluví“. Fokalizátor je prostředkem fokalizace, nemusí ale vyprávět. Dobře je tento rozdíl vidět na pasážích, kdy se vypravěč Jedličkovy prvotiny vrací do minulosti a nahlíží na své mládí, př. „Tenkrát ještě jsme chodili po Praze a zpívali tiše do noci starou ruskou revoluční písničku (...)“. (9) Jak už jsme viděli, Stanzel toto rozdvojení charakterizuje na rozdíl mezi prožívajícím a vyprávějícím Já. Rimmonová-Kenanová terminologicky odlišuje vnější (u Genetta nefokalizovaný, u Stanzela vnější perspektiva) a vnitřní fokalizaci (u Genetta vnitřně fokalizovaný, u Stanzela vnitřní perspektiva).²⁹ (Rimmonová-Kenanová, 2001, 81). Vnější fokalizace se zdá být blízká vyprávějícímu agentu, tj. vypravěči-fokalizátorovi, kdežto vnitřní je uvnitř představovaných událostí, a obvykle má podobu postavy-fokalizátora. Pro náš rozbor je zajímavé i další rozdělení aspektů fokalizace, jak je autorka popisuje s přispěním teorie Borise Uspenského. Sleduje aspekt vnímání, který je určen časem a prostorem, psychologický aspekt a ideologický aspekt, přičemž se všechny mohou vzájemně překrývat, ale také náležet odlišným fokalizátorům. (Rimmonová-Kenanová, 2001, 84–89)

²⁹ Perspektiva je obsažena ve Stanzelově další konstitutivní složce typických vyprávěcích situací. Jde o to, jakým způsobem vnímá čtenář zobrazenou skutečnost, zda je hledisko, z něhož je vyprávěna látka v hlavní postavě, v centru dění, anebo vně dění (u vypravěče, jenž sám není nositelem děje). (1988, 67), u Genetta patří problematika perspektivy k jiným složkám (hlasu a způsobu).

Již jsme měli možnost vidět, že se pozice fokalizátoru v naší knize přesouvá prostorem a časem někdy zcela neomezeně, ačkoliv, jak si ukážeme v samostatné kapitole, pozice toho, kdo vypráví, zůstává během celé knihy téměř neměnná. Přitom v jednotlivých situacích lze sledovat pohled vnější, z ptačí perspektivy (zejména v ilustrativních epizodách), i pohled omezeného pozorovatele. Dobře to lze popsat na scéně staroměstské demonstrace (27–30), již se zúčastnil jako očitý svědek.

Na první pohled je z oné pasáže jasné, že ten, kdo vypráví z přítomnosti 50. let, se i z hlediska perspektivy liší od fokalizátora-vnímatele dění na Staroměstském náměstí 21. února 1948. Díky časovému odstupu má přítomný vnější vypravěč-fokalizátor rozsáhlé znalosti o minulých událostech (i o těch, u nichž přímo nebyl) a snaží se je zařazovat do širšího celku. Ví, že „formy jásání nebyly ještě vytříbeny“, tj. oproti budoucnosti, že z okna pod balkónem, z něhož tenkrát mluvil Gottwald, vyhlížel kdysi Kafka (i když tuto informaci mohl vědět i tenkrát na náměstí). Ovšem nemohl vědět, že perziánovou beranici, kterou měl Gottwald, už nikdy po tom na hlavě nenosil, protože „nadcházel věk klobouků“. A má znalosti i o tom, co ještě ani tehdy netušili holubi u Týnské věže, „o proutěných koších, v nichž budou věznění, aby jednou a nesčetněkrát hmatatelně demonstrovali ideje svobody a míru.“ Uvědomuje si, že se tyto události staly před tím, než si učednice v hornickém učilišti u Litvínova začaly stříhat vlasy na tři prsty, dávno před filmem s Lucií Bosé na plátnech kin atd. A při tom jsou ony chvíle tak vzdálené, že sám ze své současnosti vypravěče přiznává, že už není schopen postihnout jejich „patos“. Všechna jeho kompetence odpovídá časovému aspektu fokalizace, jak ho popsala Rimmonová-Kenanová: „vnější fokalizátor má k dispozici všechny časové dimenze příběhu (minulost, přítomnost a budoucnost), zatímco vnitřní fokalizátor je omezen na „přítomnost postav“. (2001, 85) To se samozřejmě vztahuje i na prostorové vztahy, což je zřetelně vidět na konci pasáže, kdy shrnuje, co v danou chvíli kdo dělal (Petr Zenkl odjížděl na hody, Gottwald opancéřovanou limuzínou atd.), a zmiňuje další děje, které se váží na vypravěčovo současné bydliště a dobu, kdy zde ještě nemohl být.

Fokalizátor na náměstí se projevuje omezenou vnitřní perspektivou, veškerá jeho percepce je nám dána prostřednictvím jeho smyslů. Ačkoliv ani zde vypravěč nemluví sám za sebe, jeho plurál míří na úzkou skupinu lidí, obyvatelů studentského bytu („Vrátili jsme se toho únorového dne domů promoklí a vzrušení.“), dá se vztáhnout vnímání jenom na něj. Stál před Kinského palácem s „rukama v kapsách“, což implikuje, že jeho pohled je omezen touto pozicí a nemůže se nikam náhle přesunout. Mluví o tom, že sněžilo, i proto, že na vlastních rozpálených tvářích cítili tající řídké vločky. A jeho pohled vzhůru umožňuje, aby zahlédl nejen balkón paláce, ale i zamřížované okno pod ním a hejno holubů okolo týnských věží. Odtud také vidí proudy lidí mířících ze tří ulic

na náměstí (můžeme se domnívat, že ostatní spojnice vedoucí k prostranství měl za zády, a proto se o nich nezmiňuje). A příznačně vnímá pracující úředníky pojišťovny přes velká skla. Autentičnost vizuální vzpomínky zesilují rysy řečníků, které je možné vidět na dálku: Gottwald měl onu beranici, Jan Drda nepromokavý plášť, „jakási“ sociálně demokratická poslankyně rádiovku. (Ačkoliv se o ní ještě zmíní, nestojí vyprávějícímu subjektu za to, aby zpětně dohledal, o koho přesně šlo, ale charakterizuje jí typicky ze své pozice prostřednictvím přímé řeči náhodných demonstrantů.) Drobnými detaily, které nesystematicky zachycuje „ze zdola“, ačkoliv se jedná o dějinné události, dosahuje pasáž mimořádného efektu, neujde mu mimo jiné hostinský, který otevřel svůj výčep na prostranství. Ke spojení s pozicí vypravěče pravděpodobně došlo ve větě: „Náhle jsme se dozvěděli, že chvíle je historická.“, protože to, zda byla skutečně historická, může vědět až poučený vypravěč, neboť ani Gottwald ve svém projevu takovou věc přímo nezmněl.

Jak jsme viděli autenticita vypravěčova svědectví je dána především propracovanou fokalizací. Franz Stanzel se zabýval perspektivou i vzhledem k historickému vývoji románu: „Příklady přísně perspektizovaných zobrazení prostoru se najdou především v románech, v nichž převládá zobrazení ‚zprávy o viděném‘, jež bývá v přísném provedení také nazýváno technikou záběru – ‚oka kamery‘ (camera eye).“ (1988, 148) A uvádí moderní autory, jako je mj. E. Hemingway, a francouzský nový román.

Pro srovnání bych uvedl ukázkou s podobnou tematikou z románu Simona Clauda *Příběh*. Autor vyjma prvního období svou tvorbou náležel do tzv. nového románu, kam patří i jeho kniha, která vyšla roku 1967. Podobně jako v pasáži o Staroměstské demonstraci v ní jde o nahlížení historických událostí bezprostředně. Navíc se autor snaží děje zachycovat filmovou technikou, některé „záběry“ zastavuje a vyjímá z proudu času, aby je mohl přesně vykreslit, jiné, například pohlednice, rozpohybovává.

„(...) nejprve malý muž s vráskami kolem očí, s mírně vystouplou bradou pokrytou do špičky zastřiženým krátkým vousem a s placatou čepicí se štítkem na hlavě, stojí v popředí (či spíš se vyklání z) tribuny, odkud vyčnívá jen jeho tělo v tmavém saku a vestě s nákrčníkem a nedbale uvázanou kravatou, tribuna potažená černou látkou (na fotografii; ve skutečnosti červenou), a kolem něj další podobné tváře, totiž s bradkami, cvikry a profesorskou krátkozrakostí, rovněž v čepicích nebo astrachánových beranicích ve tvaru asyrských čapek, které jim dodávají tajemného a zároveň anachronického a barbarského vzhledu, v souladu s nesrozumitelnými písmeny azbukou (v jistém smyslu opak známých písmen, jejich převrácený obraz) na černém (ve skutečnosti také tmavě červeném) transparentu rozvinutém mezi dvěma tyčemi nad tribunou, a polevé straně neuspořádaný les tmavých praporů, jejichž nosiče nebylo vidět, visících na žerdích lehce

nakloněných v různých úhlech, takže vypadaly jako řada štíhlých smutečných trojúhelníků zpřeházeně trčících vyrůstajících ze spodní části fotografie

přidrží se okraje tribuny přešel přítomné živě pomrkávajícíma očkama, vypadalo to, že si nevšimá bouřlivého, několik minut trvajícího provolávání slávy Když skončilo, řekl prostě Ted' přejdeme k budování socialistického řádu Lidé v sále opět propukli v nadšení

rozrušen až do hloubi až ke kořenům svých (inguinum: slabin, třísel) (...)“ (Simon, 1985, 79–80)

A po dvou stranách se k obdobné situaci prostřednictvím jiné fotky vrací, ale na ní je už demonstrace rozehnána střelícím kulometem.

Dochází zde ke konfrontaci několika časů, události zřejmě dvou odlišných demonstrací, do nichž proniká jiný hlas vyznačený kurzivou. A také jako v Jedličkově próze vypravěč zpětně srovnává svou zkušenost, zde díky nepřesné černobílé fotografii.

2.5 Tok textu, „telling“ a „showing“

V otázce po hledisku se odráží protiklad dvou základních zobrazovacích způsobů, které anglosaská literární teorie pojmenovala „telling“ a „showing“. Franz Stanzel pro ně má termíny referující vyprávění a scénické zobrazení a vidí v nich různá pojetí zprostředkovanosti výpravné literatury, tematizovanou a zastíranou.³⁰ Pro náš účel je podstatné, že v showing se skrývá úmysl vzbudit u čtenáře dojem bezprostřednosti vyprávěného podání nějakého děje. (Stanzel, 1988, 178) Jeho prostředkem může být dramatizovaná scéna, tj. čistý dialog, či dialog s „režijními pokyny“, přičemž Stanzel je nepovažuje za přísně vzato narativní prvek, ale dramatický.

V *Kde život...* dochází také k pozoruhodnému napětí mezi oběma zobrazovacími způsoby. Jak už jsem se zmínil, v mnohých pasážích se vypravěč zaobírá samotným narativním aktem, využívá možnosti vystoupit z příběhu, aby ho mohl reflektovat, ale pak se k vyprávění a nekomentovanému popisu vrací. Například na straně 46 mluví o tom, že píše o budoucnosti, takto podle něj „bude jednou všude“, a odstavec ukončí citací Danta: „A proto vypovím vše bez obavy.“ Následují čtyři strany, v nichž třikrát zopakuje: „Zde vše jest“. Zatímco po prvním výroku ještě posoudí, co by „toto vše“ mohlo být, bezprostředně po druhém je dramatizovaná scéna, která postupně přejde ve vypravěčský komentář. Dramatizovaná prostřední pasáž je uvozena větou: „Ty děvko!

³⁰ Touto problematikou se zabývá v konstitutivní složce modus. Charakteristika obou opozic je podle něj doposud částečně matoucí, scénické zobrazení obsahuje jednak dialogizované scény (a může náležet i VS v 1. osobě), jednak odraz dění ve vědomí románové postavy, proto navrhuje jejich popis podle nositele zprostředkování. Tak dochází k rozdělení zprostředkování pomocí postavy vypravěče a pomocí postavy reflektora.

mazlí se matky se svými dětmi před vchodem do dětské poradny (...)“ (46), následuje dialog se sousedem. Obojí charakterizuje důraz na přímý projev postav, podtržený vypravěčovým oznámením: „Jazyk v lexikálním stavu, kdy každá skutečnost je potenciálně konfrontována s celou soustavou řeči.“ (46). Na konec přichází jakýsi detailní výčet bez vypravěčských poznámek. „Americká kravata s Leninovým mauzoleem, nápis Domov Stalinovců nad branou barákového tábora 17 – 18, Venuše z Mélu vytlačená do plexiskla (...), a všechno... a všechno... a všechno...“ (50)

Útržků dialogizovaných scén, které budí dojem jako by jím odposlouchaných výseků reality, je užito i v jiných částech knihy. Jsou zařazeny do okolního textu bez bližšího popsání situace, v níž probíhají. Jde o dialogy studentů (44–45), pracujících u piva (73–74), žen stojících ve frontě na zeleninu (91) nebo ve směnovém trolejbusu (108). Jsou bezobsažné a prozrazují vyprázdněnost a znuděnost jejich mluvčích: „(...) a můj soused, chce-li říci o ženě, že je krásnější než krásná, řekne, že je typická.“ (46) Někdy jsou zachyceny naturalisticky: „– Vole, vole! To je tedy rachot. Pa – pa – papidá – pa...“ (44) a na následující straně: „– Pa – pa – papi – da – pa – pa – dy – da, řekne další. A pak se shodnou: - Votrava, je to, vole, otrava!“ Vypravěč tento dialog konfrontuje s hlasem z megafonu: „– Ne, ne, ne, ne, válka nebude! ujišťuje R. A. Dvorský v džezovém rytmu.“ (44) a také s veršem z *Božské komedie*: „– Ani snad smrt, to praví Dante, - ani snad smrt tak hořce neotraví, však dospěl jsem tam k všemu dobra středu.“ (45) Jak je vidět, zlomky dialogů mohou mít podobu i pouhých výkřiků: například výrostků „Jsi už blbej jako Plato! nadávají si podnapilí učňové (...)“ (84) nebo žen v průvodu „– Jen se na ni podívejte! Hele, Rozenkranzová, a jak se nese.“ (88).

Znovu to připomíná poetiku Skupiny 42, kde jakoby mimochodem zachycené hlasy lidí vstupují do vztahu s okolními zápisy a básněmi. Zdeněk Pešat to přesně postihuje, když píše, že texty Jiřího Koláře z doby těsně po válce jsou charakteristické „v daném kontextu neobvyklým antipoetickým rétorickým patosem a obdobně antipoetickým záznamem promluv a enumerací útržků jevové skutečnosti.“³¹ (Pešat, 2000, 435) (Přičemž v jeho tvorbě ze 60. let jsou tyto antiliterární promluvy nahrazeny nižšími elementy jejich výstavby, např. hláskami a izolovanými slovy.) Pro ilustraci uvedu ale ukázkou z básně Jana Hanče *Hledači něhy* připomínajících epizodu o Dafnisi a Chloé: „Za soumraku rozsvítili lucerny v ulicích/ a na nábřeží nadzdvíhl kdosi větev padající k řece/ „Ach prosím tě nenut’ mne, vždyt’ víš, že můžeme být jenom přátelé!“/ Padala, bortila se stěna, celá stěna prosících/ z vinárny ozýval se řev. Mami kup mi marcipán/ na řece, opět na řece, která padla do soumraku/ slyšet bylo náraz vesel/ Někdo říkal: Měls ho srazit hákem Lazara/ Matka konejšila dítě: Kuš smrade nenažraná/

³¹ Studie vznikla v roce 1967.

v Národním hráli Hubičku. Drožka bloudila jak slepec ulicí/ koleje vedly na periferii a zpět/ Svítlna blikající špatným knotem/ Hele Tonka vola, ten se eště modlí růženec!/ Kdosi řval, jak by neměl opravdu co jíst:/ Zhlédněte poslední zázrak světový výstavy/ a po železném mostě rachotil vlak Buffalo-Billa“. (Hanč, 1995, 14)

Proud vyprávění Jedličkovy knihy působí na jedné straně jako přísun konkrétní látky, která vzbuzuje dojem nezprostředkované skutečnosti. Na straně druhé jako „únik“ do meditativní, nebo i snové polohy, v níž si dovolí o této realitě přemítat a srovnávat ji s jinými událostmi. A dá se také popsat vypravěčovými slovy jako protiklad dvou literárních druhů: lyriky, tu prý v jeho době „už nelze“, a epiky, tj. prózy, která odpovídá převládajícímu světu mužů, do omrzení ustavovanému „trapnými digresemi“ (12).³² Alexandr Kliment podle mého právě tuto tendenci v Jedličkově knize oceňuje „(...) vzpomínky na lásku, spíš jenom na milostná gesta, jsou vhodným subjektivním protipólem stylizovaných, skoro reportážních záznamů o objektivních událostech doby. Uvolněně koncipovaná próza připomínající nanejvýše zajímavý autentický deník nebo zpověď dokonale vyvažuje prvky epické a reflexivní.“ (1966, 6) V kontextu Jedličkovy prózy jde místy o analogickou dvojici telling a showing, neboť vypravěč v lyrických pasážích manifestuje svou svobodnou vůli odpoutat se od pouhé reprodukce reality subjektivními emocionálními výlevy.

Vhodným příkladem je pasáž od strany 87 až 91 nacházející se mezi soudní epizodou s Kondrovým studiem Máchy a útržkem dialogu začínající: „To se mi přetrhl podvazek (...)“, které mají společné téma: šťastné partnerské soužití, případně sňatek, protože ten je „kanonizovaným dobrým koncem příběhu“. Probíhají v ní dvě situace: prvomájový průvod, při němž si vypravěč vzpomene na podobný pochod Václavským náměstím, a milostná reminiscence. Obě se vymykají výrazně subjektivizujícím vyprávěním, které souvisí s emotivním lyrickým laděním. Vzpomínka na Václavské náměstí je rámována zvoláními náhodných diváků.³³ Lyrizující pasáž se proměňuje z exaltovaného vyznání na symbolický boj Boha a Antikrista o jeho duši, do něhož v závěru proniká obměněný biblický žalm. Ony prozaické komentáře svědků

³² Jak je vidět oba literární druhy a potažmo celé umění je v knize vnímáno, jako by se i na jeho metodě odrážela doba.

³³ „– Jen se na ni podívejte! Hele, Rozenkranzová, a jak se nese! Co už se ta ženská v životě naprůvodovala. Ale to je její, to je holt její!

Ach bože! Přísně jsme kdysi rozlišovali a třídili, neboť to bylo palčivé a strohé, vpochodovat ruku v ruce a rameno podle ramena v širokém dvaatřicetistupu na prázdné Václavské náměstí. Bylo to na smrt jako láska. Bylo to jako tvá strašná zimomřivá nahota v úplné přítomnosti lásky. K čemu, k čemu by tu byl ještě Bůh, kdyby to bylo možné. Úzkostí a utrpením si nás připravuje pro sebe, žárlivě a bděle neboť právě Antikrist je zajisté velmi spanilý a nadějí na sladkou smrt náš pokouší. Ale Bůh je můj hrad a záštita má, a nedá mi tě, jakož ani mě tobě, aby sůl nebyla zkažena a bylo ještě čím osolit. Napříč povede cesty moje a tvoje, nedůvěru, chtivost a nenávist vloží do srdce mého i tvého, abychom nebyli více smrti pokoušeni, ale abychom byli uschráněni pro Něho, pro Něho na věky věkův (...)

- A hleďte Šlechtu, řekla žena z Lomu, - tak takhle už ten prapor nosí málem čtyřicet let. Má jen jednu nohu, víte?“ (88)

prvomájového průvodu opět svým hlasem kontrastují se vzletnou vzpomínkou, jakoby se skutečnost sama hlásila o slovo.

Podobně protikladně působí druhá situace, kde si vypravěč k smělým obrazům dodává odvahy několikerým vzrušeným zvoláním: „Říkával jsem si kdysi, že bys přišla, kdybych na tebe pomyslel, kdybych tě zapřísáhl, má sladká! – tam mezi školkou a jeslemi po té zryté pláni s červenobílou trasírkou, a že by ses náhle – courage! – svlékla ze svých květovaných šatů a nahá do půl těla že bys tu stála mezi popelnicemi plnými věnců a pohřebních stuh a zpívala, zatímco by se sem slétávali ptáci, čížkové a stehlíci a konipasi, kterým mladičský čížbař, lásko!, zotvíral všechny klece navzdory dokořán – ale dnes už vím, že nepřijdeš, že krmíš dítě, že se vám nedostávají tři stovky do výplaty, že pečeš sušenky, že pereš prádlo... A já znovu půjdu zavřít ty dveře, které nedoléhají a samovolně se otvírají v průvanu, znovu se budu plížit po vrzajících schodech, aby mě nezahlédl můj strážce, znovu a znovu – quand même!“ Působivosti dociluje kladením rozporuplných motivů vedle sebe, popelnice a pohřební stuhy, nahá žena a ptáci vypuštění z klecí. Zatímco první část se odehrává v nejisté a snivé podmiňovací modalitě, prostřední ji odmítá a jako prozření vrací do přítomného, každodenními starostmi naplněného času, a závěrečná svým budoucím vyzněním předpovídá stále stejný opakující se cyklus. Je to jakási báseň v próze, která má čtyři rytmické vrcholy zdůrazněné vykřičníkem. Autor k zesílení dojmu využívá hned trojí hláskové instrumentace. Kakofonické vyznění nejprve hlásky r („zryté pláni s červenobílou trasírkou...courage!“) pokračuje tlumeným p („popelnicemi plnými věnců a pohřebních stuh“), aby přešlo na sykavky („se sem slétávali“, „čížkové a stehlíci a konipasi“, „čížbař, lásko!“), které ve třetí části i zvukově vrcholí jejich spojením opět s p: „pečeš sušenky“, „pereš prádlo“. To vše je po apoiziopezi přetrnuto volným vyprávěním a jako by v záchvěvu reminiscence ještě jednou připomenuto „quand même“. Není náhodou, že lyrizující celek, kam patří obě předchozí části, završuje zvoláním: „– Hynku! – Viléme! – Jarmilo!“.

Výše uvedená vypravěčova charakteristika převládajícího způsobu života, tj. světa můžu a kontextu prózy, jejíž metodou je retardace a protahování nekonečnými digresemi, vychází z terminologie Viktora Šklovského, na něhož je v knize často odkazováno. Snad nebude příliš od věci, když využiji vypravěčových návodných poznámek a na chvíli se na tok Jedličkova textu a jeho strukturu podívám prostřednictvím Šklovského přístupu, ostatně pojem „prijem“ se v knize několikrát vyskytne. Jeho formální teorie vychází mimo jiné z toho, že umění je metodou, nebo

postupem, a látka je degradována na pouhou motivaci postupů,³⁴ což ovlivňuje i jím navržený dualismus fabule a syžetu.³⁵ Tak náš vypravěč přirovnáním své prózy k životní realitě dochází k tomu, že je nutné neustále motivovat atematický syžet. „Hledám motivaci svého osudu.“ (54) Jedličkův text se pronikáním „nenarativních“ pasáží (osobní biografie, zdánlivě nesystematizovaných popisů) blíží literatuře vně syžetu, jak ji popsal Šklovskij. Fabule je permanentně narušována komplikovaným syžetem, například složitou anachronií, z hlavní linie příběhu se také často uhýbá retardačními odbočkami. Přerušování děje jednak způsobují ony ilustrativní epizody, pro něž by na tomto místě bylo vhodnější Šklovského pojmenování vsuvné novely, ale také reflexivní a lyrické digrese.³⁶ Podle ruského formalisty mají trojí úlohu: uvést do románu nový materiál, brzdit děj a vytvářet kontrasty.³⁷ Všechny jsou v Jedličkově próze naplněny, zejména funkce kontrastní působí velmi zajímavě ve zmíněných lyrizujících pasážích. V reflexivních částech dochází k „obnažování metody“, tedy přiznání se k vlastnímu způsobu a stavbě vyprávění. Tak vypravěč odhaluje i své téma, je „dekanonizovaným tématem cesty a věrnosti“ (56), přičemž přirovnává nekanonizovanou realizaci rodinného štěstí k leštěnému obyvákovi, pračce, ledničce a zdravým dětem. Ovšem *Kde život...* se místy projevuje spíše jako polemika se Šklovského formální metodou.³⁸ Například ve chvíli, kdy se ironicky vyjadřuje ke konstruktivnímu principu prózy, který jediný zbývá, „neboť toto je svět digresí a retardací, svět blbských novel donekonečna trapně vkládaných a samovolně rozvíjených, svět prózy, atematický svět bez začátku a bez konce.“ (90), se přesto odváží k emotivnímu výpovědi uvedené v předchozím odstavci.

Zmínil jsem se o tomto posledním teoretickém způsobu, jako o možné variantě k již uvedeným, ale nikoliv s úplnou platností, poskytnul nám další možnosti interpretace jednotlivých složek Jedličkova textu, ať už se projevují v dualismu showing versus telling, nebo jiným způsobem. Zároveň nám dobře posloužil uzavřít v souladu s vypravěčovými poznámkami tuto kapitolu, která soustředila několik teoretických přístupů věnujících se právě jemu.

³⁴ Zde se přidržuji charakteristiky Wolfa Schmida: Narativní transformace: dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění.

³⁵ Šklovskij se o něm zmiňuje jen krátce ve studii *Román parodistický, Sternův Tristram Shandy* „Fabule je ve skutečnosti jen materiál pro syžetové zformování.“ (Šklovskij, 2003, 202)

³⁶ Je také typické, že hned v úvodu vypravěč cituje z knihy *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* od Laurence Sterna, která je proslulá „zpomalováním děje“ a „obnažováním metody“, jak to Šklovskij pojmenoval.

³⁷ Viz studie *Literatura vně syžetu*. (Šklovskij, 2003, 229–230)

³⁸ Když se vypravěč vyjadřuje k beznaději 50. let, říká: „A tu se ukázalo. (...) Že každá skutečnost, jak hořce učil Šklovskij, jehož nezajímaly poměry na bavlnářském trhu, ale způsoby tkaní, že každá věc může být pojmenována kterýmkoliv slovem a každé slovo může znamenat kteroukoliv skutečnost. I radost. I naděje. I láska.“ (44)

3. Za koho vypravěč mluví a koho oslovuje

Ještě předtím než se podíváme na vypravěčovo postavení ve fikčním světě narativu, je nutné zodpovědět důležitou otázku, za koho na nás z knihy mluví, o kom mluví a ke komu. V tomto případě využijí kategorií a termínů Alice Jedličkové, jak je shrnula ve studii *Ke komu mluví vypravěč?*

Nejprve se podíváme na to, co všechno znamená ono „my“. V první větě knihy „(...) neboť jsme neuzavřeli smlouvu s vítězstvím, ale s bojem.“ (11) lze pod jeho plurál zahrnout neomezený okruh osob. Ovšem na následující straně se už vztahuje na užší množství, nejspíše jeho rodinu, nanejvýš sousedy: „Dávno předtím, než nás tu zajali v typových rodinných domech (...)“. Je shodná s větou reagující na zahradničení souseda: „Naše zahrádka leží ladem.“ (16). A o pár odstavců dál píše: „Tenkrát jsme ještě chodili po Praze a zpívali tiše do noci starou ruskou revoluční písničku (...)“ (12), míní tím i svou ženu, pokud už ji znal, generaci, nebo obyvatele studentského bytu, s nimiž zřejmě prožívá staroměstskou demonstraci a únorové události? Důležité je, že tak vědomě rýsuje různé velké okruhy osob, do nichž se většinou cítí patřit. I když i zde s jistými pochybnostmi, příkladem je zmínka o tom, že „někteří z nás“ odjeli stavět sídliště v němž bydlí (36), jak jsem výše uvedl, neznamená to, že Litvínov navštívil už kolem roku 1948. Množné číslo také přispívá k hodnověrnosti faktů: „Často jsme o tom četli v novinách (...)“ (43). Nejen z těchto slov je patrný sklon k zobecňování. Někdy do svého plurálu zahrnuje okruh lidí přesahující i jeho generaci, v následujících příkladech tak typicky jedná, když mluví o únorového převratu. V době, kdy vznikal jeho budoucí dům, „ještě většina lidí nepocítovala principiální rozdíl mezi Bretonem a socialistickým realismem“, ale ještě „jsme všichni věřili v Rilka a ve volnou lásku.“ (14) Ale později zájmeno „my“ může získat jiný význam, vyjadřuje to zřejmě proměna popsána slovy: „(...) či je to vina, že jsme se všichni navzájem opustili, kdo nás to uřkl, že sedíce proti sobě nad sklenicí piva, odzíráme si jak nedoslýchaví navzájem ze rtů ta ztracená slova bratrství a solidarity?“ (19). Pak už zní jeho oslovení v závěru: „Měli jsme vědět, že jednou mladé šičky zalátají tenkou nití prapor revoluce.“ (92) jako marný stesk.

Současně s touto proměnou dochází k vymezení osob, které už do jeho plurálu nepatří (tj. co znamená vypravěčovo „oni“), a také toho, kam se cítí patřit on sám. Tento okruh lidí působí především jako odosobněná moc, která za ostatní rozhoduje. Například: „Zpočátku měli na mysli jakousi jednotnou úpravu terénu kolem bloků.“ (13), „Zakázali tedy jakékoliv individuální zásahy.“ (14). Je jisté, že má na mysli minimálně ty, kteří kontrolovali dodržování těchto nařízení, tj. muže „s páskami na rukávech“, ale mohou

sem patřit i další osoby zahrnující onu bezejmennou moc. Jiní „oni” ovšem potajmu zahrádky zakládali, „plížili se před dům s dětskými lopatičkami” (14). Ale pasáž je uzavřena neurčitým zájmenem mířícím pravděpodobně na obě dvě strany: „Tak se všichni zabydleli, obrostli a zkošatěli, tak jsme se přistěhovali do obleženého města.” (15)

Jeho označování společnosti také ukazuje, jak se od ní někdy distancuje: „Tak si všichni předplácejí Rudé právo (...)”, „děti násilím cpou kaloricky hodnotnou stravou” a o státně uznaných svátcích „otevřít okna do kořán a hlasitě zpívají, povzbuzující svou veselost pocitem dobře splněného úkolu”. Ačkoliv jde o „všechny”, vypravěč se mezi ně nezařazuje, přestože se sice snaží chodit i potmě s tváří „bodrou a usměvavou”, ale činí tak proto, že si „člověk nikdy nemůže být jist, nebude-li náhle jeho portrét vyříznut ze tmy kuželem kapesní baterky”. Nezaopatřeno zvějšku komentuje i jiné projevy společnosti: „Jinak se většinou zabíjejí pomocí svítiplynu a mrtvé odvázejí do mosteckého krematoria.” (70) nebo „(...) většinou volají doktora, když už si sami nevědí rady.” (27) Ale také se všech ostatních lidí obává a zobecňuje jejich chování: „Už jedou nacpanými trolejbusy, už se tlačí do železničních vagónů, už našlapují pětistovku, už pochodují v sevřených řadách s puškami a ocelovými přilbami, už ukládají děti do kočárků, už si chlípně před zrcadlem oblékají silonové prádlo, už natahují dráty od domu k domu – už uzavírají neprostupný kruh obklíčení.” (75) A dokonce jimi na další straně opovrhuje, není zřejmé, zda se jedná o veškerou společnost jako v prvním případě, či jen někoho: „(...) již jdou, ploskolebí, tupí, chvástalové, vtipkaři, rozumní idioti, chlípni a chtiví, již jdou, mládí světa – moji bratři. Přicházejí, abych jim vydal počet z nevydělaných a marně utracených peněz, již přicházejí, fízlové a krutí likvidátoři, abych se jim zodpovídal z únavy, osamělosti (...)” (76)

Doposud byla řeč pouze o možných okruzích osob zahrnutých pod vypravěčovo „my” a „oni”. Pokud jde o charakterizaci příjemců textu, jak se odrážejí na jeho uspořádání, vycházím z formulace Alice Jedličkové. Adresát je podle ní obecně souborem „kvalit rekonstruovatelných ze struktury literárního textu, v němž je tato organizace výrazem určitého záměru”, z toho důvodu dává přednost pojmenování „adresát strukturní”. (tamtéž, 7, 13) Ještě zbývá doplnit, že pojmem adresát Jedličková vhodně odlišila ty, ke kterým je text „jmenovitě, nebo skrytě nasměřován”, od skutečných příjemců textu, v její terminologii recipientů.³⁹ (tamtéž, 7) Ve výše uvedených případech lze hovořit pouze o kategorii „implicitního adresáta”. Podle ní jde o minimální znázornění adresáta, skrytě přítomného ve struktuře „jako soubor

³⁹ Na druhou stranu „komunikátu” literárního díla umísťuje neutrálně pojmenovanou kategorii podavatele. Tento pojem je podle ní velmi široký (je možné do něj zahrnout jak osobu tvůrce díla, tak i stylizaci vypravěče) a autorka se mu primárně nevěnuje.

komunikačních a čtenářských kompetencí, důsledek soustavy dílčích výběrů učiněných autorem z existujícího inventáře tvůrčích postupů”. (1993, 12)

Obecně si lze implicitního adresáta Jedličkovy knihy představit jako vzdělaného člověka, jenž má alespoň nějaké povědomí o událostech, které nebyly z oficiálních míst známé (př. zinscenované procesy, detaily maďarského povstání). (Ačkoliv, jak ještě ukáží, okruh potenciálních posluchačů vědomě neomezuje, oslovuje přímo i ty, od nichž se distancuje, jako by doufal, že i oni budou jeho „publikem”). Mohlo by jednat o znalce kultury, zejména literatury, odkazů na umělecká díla a i zmínek ze života rozličných autorů je v knize nepřeberně, včetně přímých citací z děl. Navíc někdy výslovně předpokládá znalost některých faktů: „Lyrika totiž – jak známo – se od epiky liší tím” (11), nebo „A Máchův bratr Michal, jak známo, našel v kapse pláště rudě podšitého tužkou napsaný náčrtek básně, zvlhlý ještě vodou po požáru litoměřických stodol.” (75) Zároveň se cítí být spjat se svojí generací, vyžaduje podobné zkušenosti jako má on, předpokládá, že adresáti sdíleli podobné nadšení před únorem 1948, i následné rozčarování a deziluzi.

Od načrtnutí okruhů osob, za něž vypravěč mluví, přes ty, které nepřímě zahrnuje do své promluvy, se nyní dostaneme k adresátům, které oslovuje přímo, tedy „tematizovaným strukturním adresátům”. Ti jsou podle Jedličkové přímo pojmenováni, někdy i samostatně promlouvají (tamtéž, 12) a dělí je dále na projektované a fiktivní.

První skupina označuje adresáty, které jsou promítnuty do způsobu podání textu, mohou ho jen přijímat, nebo se i účastnit na procesu jeho tvorby. (tamtéž, 21) V Jedličkově próze se objevují od prvních stran. Přejdem od „my” k „vy” může být sdělení: „Jen jedenkrát jste ji políbili v dešti na rohu ulice, když ještě voněly ty heroické bezy.” (Míněna je „dívka, naděje naše”). (11) O jejím chlapci také neřekne, že se podobá „nám”, ale „vám, *podobá se vám!* – jako by vám z oka vypadl.” (11) Je v tom zmíněné vypravěčovo zobecňování, ale i snaha přiblížit se adresátovi. Když na straně 92 rekapituluje svou milostnou zkušenost, také oznámí: „(...) jednou přijde okamžik, kdy vaše první láska, ukonejšivší dítě, které není vaše, odejde do koupelny a náhle se vrátí v bílých plesových šatech (...)”. Vychází z předpokladu, že se osudy všech lidí opakují a má s nimi mnoho společného, ačkoliv, jak jsme viděli, se cítí být od nich odloučen. Vhodně to vyjadřuje jinde: „Naše osudy, stávající se předmětem uměleckého díla, nabývají na typičnosti.” (79)

Cílené oslovení adresáta souvisí se snahou po „neliterárnosti” a odhalování vypravěčského aktu. „Jsem, který jsem – a vás, jenom vás si mohu vzít za svědky: muži, kteří houpáte vůz na spojce v kopci, vás, po pás obnažení (...), vás, ženy s babskými břichy (...), vás, hladoví, bití a týraní (...), vás, opilí chvástaloři (...), vás, technici (...),

vás, muži, s nimiž jednou, jak se zdá, ať už tak nebo tak, půjdu bok po boku na bodák.” (18) Můžeme váhat, zda jde ještě v tomto případě o projektovaného adresáta, pokud je zde vyjmenován, ale na druhou stranu to nejsou konkrétní postavy, ale jejich vyabstrahované příklady. Hlavním rysem vypravěčových oslovení je ale udržování neustálého kontaktu s adresátem. Před jeho předpokládanými reakcemi také obhájí své myšlenky i postup vyprávění. Když uvede, že píše o budoucnosti „Tak bude jednou všude (...)”, adresáta usměrní: „Ale nemylte se: zde jednou musí vyrůst všechna radost světa (...). (46) Nebo když jinde okomentuje náhlou smrt souseda: „Byl odvolán od díla.”, zapochybuje o vyznění věty a dodá, „Neposmívám se.” (75) Bezprostředních oslovení přibývá v závěru knihy, kdy se zřejmě vypravěč snaží obracet na i ty, které doposud zahrnoval pod zájmeno „oni”. A sugestivně odtajňuje jakási skrytá místa ve svém životě, dokládá své přesvědčení, že se musí „zodpovídat”. „Vaše, vaše je všechno moje (...) A zde je to jediné, co jsem před vámi dosud ukrýval – jen se dívejte, poslouchajte, a dívejte se dobře! Dívejte se, abyste měli o čem hovořit, až vám dojde dotvrda usliněná nit příběhů! (...) To je vše. Všechno, co jsem ještě ukrýval. Máte právo to vědět, neboť není obležených a není obléhatelů, není pronásledovaných a není pronásledovatelů.” (77) A když prozradí, jak jednou popsal kavárenský stolec v Jindřichově Hradci, neopomene zdůraznit: „Ano, ještě toto jsem vám nevědomky zatajil, ačkoliv už vůbec nebylo proč (...) Víím, že na tom nezáleží – ale máte právo to vědět.” (79)

Ale tak, jako se v závěru ohrazoval vůči nepřímo pojmenovaným osobám, je i kritičtější ve svých osloveních tematizovaných adresátů, jako by to zrcadlilo strach a pocit vzájemného odcizení. „Co je mi potom do vás a do té vaší kulky, kterou jste pro mne ulili v ospalé noční směně!” (107) V závěru na jednom místě dokonce odmítne veškeré potenciální adresáty, ale neznamená to, že popírá smysl samotného sdělení: „Nepsal jsem nadarmo tuto prózu. Co ode mne chcete? Co je mi do vás a do vaší literatury? Nerozumím vám a nemám s vámi nic společného. Jen osud.” (111)

Do druhé skupiny, tj. fiktivních adresátů, patří takoví, kteří mají vždy hlas, tělo, jsou postavami.⁴⁰ (Jedličková, 1993, 23) Stejně jako autorce i nám nepůjde o účastníka jakékoli komunikace, běžného dialogu, ale situace, kdy jde o adresáta narace. V Jedličkově prvotině pak dojdeme k několika osobám, o nichž většinou mnoho informací nemáme. (Označení jmen postav bude přiblíženo v kapitole o fikčním světě.)

⁴⁰ Alice Jedličková má zřejmě na mysli alespoň ztvárnění jeho výpovědi vypravěčem, ostatně v jejích příkladech (např. Weilův *Život s hvězdou*) mluví často pouze hrdina a oslovuje adresáty, kteří ani sami za sebe promlouvat nemohou, nepřítomné postavy, zvířata. Domnívám se ale, že i to jim může být v některých případech upřeno, ale lze je zařadit do kategorie fiktivního adresáta, protože jsou představeni jako postavy, např. jménem. To je i případ některých fiktivních fígovaných adresátů, jejichž potenciální repliky vypravěč nemusí vždy zobrazit, ale přesto je oslovuje. A objevuje se to i v *Kde život náš je v půli se svou poutí*.

Vyjděme nejprve z předposlední strany knihy, kde se vypravěč loučí s několika postavami: „Sbohem Táňo, sbohem, Evo, sbohem, Jiřino, sbohem Slávku a Zdeňku a Hanko a ty, která nemáš jména, sbohem! Sbohem, lásko! Sbohem!” (114) Ani jedna informace, která by mohla přímo odkazovat ke Zdeňkovi a Jiřině, v textu není. O Hance a Evě se můžeme domnívat, že jde o tytéž, které navštěvovaly jeho studentský byt a vyjmenovává je zde s celou řadou jmen bez dalších poznámek. (21) Jakýsi Slávek M. k nim také chodil, „ten, který mi půjčil ono necenzurované vydání Lenina a který dosáhnuv gradu doktora filozofie zdědil po svém otci pojízdné auto”. (21) Toto vydání mu „jeden z dávných přátel“ půjčil na koncertu Pražského jara ve 48. roce. (18) Zbývá Táňa, „bezejmenná” dívka a jakási jeho „láska”, o všech třech adresátkách bude řeč v části týkající se milostných motivů, všechny se prolínají a jsou těžko oddělitelné. Táňa je jeho první dívka, postupně se o ní dozvíme další informace. V „bezejmenné” je možné hledat jednu z jeho snových představ a adresátka, kterou oslovuje „láska” či „milá“, je většinou nerozeznatelná od předchozích dvou žen. K těmto třem milostným „obrazům” se obrací nejčastěji a „proměna”, která se promítla do oslovení jiných adresátů nastane na jednom místě knihy i u nich. Přejde na drsnější tón a z „lásky” se stane „soudružka”: „Dítě nechápe a nemůže chápat, že výstřelem z Aurory se všechno začíná. (...) Nechápe, že i ty, soudružko, stárneš, že se prohlubují bílé jizvičky na spodní části břicha.” (109) „A nelze ustat. Byla bys nakonec jen pro smích se svým kyselým a duchovým staropanenstvím!” (109) Ovšem jak je vidět, oním závěrečným rozloučením se k těmto svým zřejmě nejbližším lidem znovu vrací.

Vypravěč oslovuje i svého syna Jakuba, vždy ve spojení „miláčku můj”, nebo „potěšení moje”. Vzhledem k tomu, že nejde o rovnocenného partnera v diskusi, je mu maximálně šest let,⁴¹ náleží podobně jako snová milostná představa, možná i některé jmenované postavy do kategorie „fingovaného fiktivního adresáta”. Podle Alice Jedličkové je to typ fiktivního adresáta, který je ovšem náhradním, stvořeným či myšleným. (tamtéž, 23) Obrací se k němu jako k budoucímu „obecenstvu”, „Až bude můj chlapec psát onu kanonizovanou životopisnou prózu kádrových dotazníků, bude uvádět, že jeho rodiče byli pracující inteligenti (...) Neví dosud, že stárnu.” (66)

Motivace vytvářet si adresáty je podle Jedličkové i existenciální, děje se tak proto, že zkrátka vypravěč někoho, komu by vyprávěl, potřebuje. V naší próze potřebuje neustále někoho oslovovat, proto si vytváří i abstraktní milostné adresáty. Vyplývá to i z jeho osamocení. Ačkoliv s žádnými postavami nevede otevřený hlubší dialog, obrací se na mnoho adresátů, včetně potenciálních čtenářů v podobě adresátů projektovaných.

⁴¹ Rok narození – 1952, odvozuji od situací, které vypravěč zařazuje do stejné doby (67), přítomný čas vyprávění je sledován níže.

Bere si je za svědky ve svém sebeodhalování, a ačkoliv zmiňuje i drobné detaily ze svého života, počítá s širším přijetím. Do svého „obecenstva“ ostatně zahrnuje i přímým oslovením ty, před nimiž se schovává, nebo s kterými komunikace vážne. A třebaže se od adresátů v závěru distancuje, jeho promluva není samomluvou jako v deníkových knihách, v jádru jeho sdělení je očekávání širší recepce – „předpověděl jsem vám budoucnost“. (111)

4. Pozice vypravěče ve fikčním světě

Na nemnoha přímých projevech vypravěče můžeme vidět, že se jeho obraz doplňuje a vyvíjí. Růžena Grebeníčková výstižně poznamenává, že „během jeho literární ‚cesty‘ se postupně skládá ten, kdo říká ‚já‘.” (1995, 453n) Podíváme se nyní do narativního světa, abychom blíže postihli, jak svou pozici sám vnímá a jak se především tato pozice projevuje časově a prostorově.

Jak jsme viděli výše, má sklon promlouvat za širší okruh postav, cítí se být hlasem, který patří i jim. Není bez zajímavosti, že jeho vlastní životní příběh také odráží vývoj doby. Když vzpomíná na dny únorového převratu, bylo mu jasné, že „doba dozrála”, protože byli „mládí světa”. (20) A v druhé části, která zachycuje 50. léta v severních Čechách, už se vyjadřuje jinak: „Stárli jsme.” a stali se „realitou svého revolučního snu” (40) a mluví o procesech, ničení knih, novém oplocení závodu, osídlení Kolektivního domu atd. Přesto působí dojmem osamělého pozorovatele, podívejme se proto na to, kdy a jak se nejčastěji projevuje.

Na první straně přibližuje čas, kdy „muž musí vzít osud do vlastních rukou”, kdy je v oné půli života a počíná samotné vyprávění: „A to je ten okamžik. Bývá to před svítáním (...)” (11) Tento časový motiv se v knize nesčetněkrát opakuje v různých obměnách. V tu samou hodinu „onoho mlhavého listopadového rána” si hvízdal Lenin opřen o parapet otevřeného okna před výstřelem Aurory (12), pozdě k ránu zpívali s přáteli v únorových dnech roku 1948 v jeho studentském bytě (19), vyklonění z okna hovořili den před staroměstskou demonstrací horník Joska s jeho švagrovou (23), jeho soused stejně jako stárnoucí advokát usíná až ve vyzvánění budíků (73) atd.

V tomto čase je vzhůru i náš vypravěč: „(...) v tu ranní lepkavou hodinu, v níž se řítí přecpané trolejbusy na pláni mezi Mostem a Litvínovem, kdy ve vyzvánění píchaček začíná třída směnu, v tu šílenou a zázračnou hodinu, kdy se stávám, pln úzkosti, předmětem tvého snu, má milá, v tu hodinu beznaděje, kdy Bůh mlčí, ďábel je unaven a protentokrát už je definitivně jisté, že nezazvoní telefon, aby člověku sdělil netrpělivě očekávanou zprávu.” (63) V tuto chvíli ho vidíme nejčastěji, zejména, když je vykloněn z okna. Jak poslouchá pořad k výročí „Vítězného února” (27), jak „lačně” vdechuje sirovodíkový zápach (53), „naprosto ničemu nepodobný právě uprostřed mezi mlhovinou v Aldebaranu a zlatým zubem opilce (...)” (54), jak se v závěru obrací na postavy, o nichž vypráví: „(...) nic nevědí o mně, který jsem vykloněn v tu rozhodující hodinu nad suchopár z okna tohoto větrného pokoje, v tu hodinu, kdy svět trvá o jejich a o mé

křehké mlčení (...)” (114) A přitom prozrazuje, že „Svítání jsou tu šedivá, mlhavá a pustá (...)”. (33)

Ale abychom mohli tyto chvíle dát do souvislostí s jinými časovými rovinami knihy, je nutné je přesněji časově zařadit. První „datace” je na straně 23: „Letos, u příležitosti výročí Února, byly vyplaceny horníkům prémie. Rudé prapory plihly v plískanici jako tenkrát a pod okapem už deset let rezl křivák horníka Josky (...)”. Jak je vidět, i tento čas je vyprávěn v minulosti. Důležitější je ale motiv nože horníka Josky, protože se poprvé objeví ve vyprávění o únorových událostech a studentském bytu. Docházel sem za vypravěčovou švagrovou „jakýsi Joska, horník z Mostu”: „Zřejmě ji velmi miloval, neboť vypravoval, jak jezdí na motorce a spí s otevřeným nožem pod hlavou. Oznámili jsme mu, že zítra pravděpodobně začne revoluce.” (22) Pokud by souvisel s předchozí narážkou, pak by oním výročím, o němž ať už v minulosti, či přítomnosti vypráví, byl rok 1958. Ale v poznámce ke knize je uvedeno, že ačkoliv byla doplněna několika úryvky pozdějšího data, je datována do let 1954 – 1957. Onen časový motiv se ale objevuje takto brzy v příběhu a žádný další čas a děj, pokud je mi známo, datum nevyvrací. Ovšem nepředpokládám, že by mohlo jít o nějaký záměrný nesoulad, navíc hra s různými motivy je jedním z nejzajímavějších prostředků díla, ale vycházím z toho, že nejaktuálnějším obdobím a rokem v rovině textu, z něhož je vyprávěno, je 1958. (Případně 1957 pokud by se zpráva o ztraceném horníkově noži vztahovala k dřívější době, ale i vzhledem k jiným popsáním událostem je to nepravděpodobné.)

Navíc v jedné z klíčových pasáží Jedličkovy prózy, vyřkne vypravěč i poměrně podrobné datum: „Pět třicet, jedenáctého listopadu, tisíc devět set padesát a něco.” (110) Prostřednictvím vyprávěcího prezentu, ale i vypravěčových narážek víme, že jde o přítomnost. Pokud bychom toto datum přijali a spojili ho s rokem 1958 či 1957, dostaneme nejzazší možný čas, na nějž je odkazováno. Únorové výročí by mohlo být skutečně podáno i v préteritu a listopad je také jedním z častých motivů. Můžeme tedy vyjít z toho, že nás vyprávění přivádí k tomu, abychom přijali tento čas jako okamžik, v němž lze vypravěče u vyprávěcího aktu nejčastěji zastihnout, a odsud podává a nahlíží ostatní děje a časy příběhu. Přičemž tato pozice je v celé knize stabilní (vyjma snad jedinou drobnou výjimku, o níž bude řeč v následující kapitole).

Souvisí s jeho pocitem osamění. Je vzhůru, sleduje a komentuje skutečnost v době, kdy ostatní spí, ulehají, nebo vstávají do práce. Vymyká se i trojsměnnému provozu chemičky, který řídí chod lidí, jež si nařizují budíky na devátou večerní. Už jsem jednou zmínil, že počíná vyprávění svým „obležením”. Ve vyprázdněném pokoji (několikrát se zmíní pouze o knihovně (poprvé 12)), který nikdy nevidíme obydlený někým jiným, špatně postaveného domu, jemuž se kdykoliv samovolně otevírají dveře,

k nimž jde navíc jakýkoliv klíč (75). Jak je tento motiv odlišný od doby před únorem, kdy k nim do bytu na návštěvu chodilo „neustále plno lidí, kteří přicházeli a odcházeli, kdy je napadlo, protože klíč byl trvale pod rohožkou”. (19) Odcizen od lidí, vykloněn z okna je pozoruje ve všem, co dělají. (Jednou se mimořádně dozvíme, že v tu dobu spí, ale nezabráňuje mu to vypovídat o všem, co se tehdy dělo.) Odtud „vidí” do jejich bytů (Pomykal), stojících trolejbusů na pláni mezi Litvínovem a Mostem atd. a sleduje i několik dějů najednou.

Postavení vypravěče také připomíná jedinou stálici v koloběhu dějů. Zatímco venku donekonečna „vstávají na noční směnu”, „vracejí se ženy z obchodů a jídelen” (17), řítí se trolejbusy a tramvaje k závodu, z jehož komínů nepřetržitě žiravý popílek zasypává krajinu (33) atd. Také ho můžeme spatřit ve statické pozici, např. „s roztaženými lepkavými prsty” (17).

Je v jakémsi středobodu z minulosti do budoucnosti, proto „začít a skončit je možno kdekoliv” (11), a proto „kdesi uprostřed života (...)” je chvíle k činu a přehodnocování. To je jen jedna s možných vazeb na Dantovu *Božskou komedii*, jejíž první verš je vetknut do titulu Jedličkovy prózy.⁴² Petr Šrámek dokonce bere Jedličkovu knihu za parafrázi básně, nevnímá ji jako přímou analogii, ale jakýsi komentář k ní. (2007, 3) Zkoumání skutečnosti prostřednictvím věcí a situací zjevujících se hlavnímu hrdinovi, který má tu moc či dar je dávat do souvislostí, je společné oběma dílům. Jedličkova próza geniálně Dantovo dílo reflektuje ale soustavněji, je příznačné, že všechny přímé citace, které se v ní objevují (a jsou vždy graficky zvýrazněny uvozovkami či kurzívou), se váží na její první část – *Peklo*. V jedné pasáži ocituje 7. – 9. verš: „Snad ani smrt tak hořce neotráví,/ však dospěl jsem tam k všeho dobra středu,/ a proto vypovím vše bez obavy.”⁴³ (Dante, 1965, 9) Náš vypravěč také ze své pozice podává jakousi zprávu o tom, co viděl v temných letech bezútěšného prostoru severních Čech. Navíc podobně jako Dante promlouvá sám za sebe, je to osobní výpověď očitého svědka, ale na rozdíl od Danta nemá žádného průvodce, který by mu pomáhal porozumět (snad jen v milostném motivu lze hledat jakýsi odraz vysněné Beatrice).⁴⁴

Ve spojení s Dantem by mohla být i určitá snaha pojmenovat a označit osoby, které se v dané době charakteristicky projevovali. Jestliže Dante v *Pekle* vytváří jakýsi seznam všech viníků bez rozdílu, zda jde o skutečné dobové občany Florencie, či

⁴² Ačkoliv verš vychází z *Božské komedie* z překladu O. F. Bablera, podle Petra Šrámkovi ji finálně upravoval Jan Zahradníček, který se téměř dva roky na revizi překladu podílel. (Šrámek, 2007, 3)

⁴³ V Jedličkově próze je drobně upraven slovosled a celý citát rozdělen do dvou částí, (45–46)

⁴⁴ Václav Černý o *Božské komedii* říká: “Má, za prvé, význam individuálně – osobní: je to na prvním místě zpověď zcela určitého člověka, jeho autobiografie, historie jeho konkrétní existence v jejím průběhu fyzickém, sociálním i mravním, tj. v jejím úsilí o splnění osobního smyslu, o spásu.” Není pochyb o tom, že to lze vztáhnout i na protagonistu Jedličkovy knihy. (Černý, Václav. Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti (1. Středověk), Jinočany : H&H, 1996, s. 244.)

mýtické hrdiny, v Jedličkově knize hrají roli vedle obyčejných lidí také postavy, které odkazují na významné historické osoby (Zenkl, Gottwald, Chruščov, Tito). A poučený vypravěč se vrací ke klíčovým chvílím, v nichž zpětně vzato jejich stanovisko hrálo významnou roli a zkoumá i detaily z jejich životů oněch dnů, jako by chtěl říci: Co jste dělali, když...? Tak nám představuje Petra Zenkla (tehdejšího předsedu Československé strany národně socialistické, který podal s nekomunistickými ministry v únorových dnech demisi), jak po demonstraci, kde se vypravěč dozvěděl, že „chvíle je historická“, odjíždí „s povýšeným úsměvem hlupáka“ k přátelům na vepřové hody, zatímco Gottwald v „pancéřové limuzíně“ projíždí Prahou. (30)

Vedle nich se objevují v knize obyčejní obyvatelé Litvínova se svými soukromými osudy. A také postavy z vypravěčova okolí nebo mládí, jejichž životy pozorně sleduje až do své současnosti, ačkoliv je od nich vzdálen. Například poznámka o tom, že chodil na čaj k dceři majitele velké projekční kanceláře, ho vede k tomu, aby prozradil, že ve vypravěčově současnosti onen architekt pravidelně vyjadřuje v tisku své názory „na vysokou etickou funkci socialistické architektury“ (60–61), o advokátovi z jeho dětství víme, že zesnilněl (61), v celé knize jedenkrát zmíněný „Vít Č.“ navštěvující jejich pražský byt je charakterizován: „o němž tenkrát nikdo nevěděl, že se stane konfidentem“ (20) atd. Žádný osud není uzavřen a nahlíží ho zorným polem přítomnosti, ačkoliv jde i o marginální postavy, jako by šlo o to srovnat, co dělali tehdy (nebo na jaké straně stáli) a dnes. Shoduje se to s jeho „poetikou policajta“, kdy se snaží „shromážďovat fakta“. (36n)

Tak se fikční svět v *Kde život náš...* jeví jako kruh podobný výstavbě Dantovy básně, v jehož středu je vypravěč-postava. Před ním se ukazují děje a události, prostřednictvím jeho pohledu a srovnání nahlížíme i několik současně probíhajících dějů, které podléhají jeho výběru. I když je podstatný rozdíl oproti *Božské komedii*, náš vypravěč kruh neobchází, ale ve své kontemplativní pozorovatelské pozici dává do souvislosti situace v minulosti a přítomnosti a svět se před ním ukazuje v obrovské šíři. Ačkoliv je zcela v pozici „outsidera“, po většinu knihy „uzavřený“ ve svém vyprázdněném bytě, neomezuje to obzor jeho vnímání a představuje s důrazem na detail historické události vedle každodenních. (Zatímco v druhém Jedličkově románu se autorský subjekt cítí být vyústěním, do něhož se slily a formovaly ho předchozí generace, zde je jako by svorníkem mnoha odlišných událostí a postav, které spojením do jednoho času projevují nečekanou souvislost.)

Rozbor č. 1, Epizoda Telefon

Vzhledem k tomu, že se zachovala původní verze jedné z ucelených částí knihy v původním názvu *Telefon*⁴⁵, lze jako příklad ukázat, jakým proměnám došlo v postavení vypravěče, ale i ve způsobu jeho vyprávění, před tím, než byla zařazena do Jedličkovy prvotiny.⁴⁶

V *Kde život náš...* je tato epizoda na stranách 63–65, na první pohled je kratší a také celistvější. Jde o příběh, v němž navštíví starší ženu (v novele nazvanou „Hermína S.“), která rozprodává staré knihy po muži. Vzhledem ke své samotě často s nadějí postává u telefonu a toužebně očekává, že ji někdo zavolá. Z našeho hlediska je podstatné, že se v původní verzi, i když ho v obou případech vypráví ich-formový vypravěč, objevuje i jeho žena, která do příběhu zasahuje. Jak už jsem se zmínil, odlišnost této epizody, zřejmě daná i předchozí verzí psanou nezávisle, je především v mnohem větší vypravěčově akční funkci. Podobná pasáž se v knize vyjma vyprávění o předúnorových událostech nevyskytuje. V obou případech sám vyhledá starou paní, navštíví ji a koupí od ní několik knih. V původním textu ho vidíme jednat ještě více, diskutuje s dívkou, která jim šla otevřít, ale také prohodí několik slov i s paní domu. Navíc s ní promlouvá i jeho žena, a proto se zde dozvíme více podrobností z jejich dialogu.

Z toho důvodu se v předloze vypravěč i více odhaluje, prohodí několik vět „roztržité“ a „přistižen“, navíc se přizná, že si připadal jako „vetřelec“ a vysvětluje příčinu svého jednání. V novější verzi řekne pouze jedinou větu „Omyl?“, která je reakcí na její nečekaný telefonický hovor. Přitom skoro celá pasáž vypadá jakoby to byl dialog, mluví ale jen stará paní, která předjímá jeho případné reakce („Ne, nic neříkejte, mluvím ráda.“). Text zařazený do knihy působí více nedořečeně, i o ženě, která často promlouvá, se dozvíme mnohem méně informací, k vysvětlení původu její samoty postačí jediná věta, že ji zemřel muž i syn.

Původní verze se oproti tomu jeví jako příliš popisná. Nejvíce se to projeví právě na základním tématu – očekávání hovoru staré dámy, ve starší verzi je vše vyjádřeno poněkud toporně jejím vysvětlením, po té, co vypravěč svým překvapeným pohledem

⁴⁵ Vycházíme z textu ze souboru jeho korespondence *Milý pane Wilde*, s. 230 – 236. Povídka byla původně přiložena za dopis Václavu Wildovi z 31. července 1962. V tomto dopisu Jedlička píše, že přikládá „malou ukázkou své práce z poslední doby (s sebou toho doufáme přivezu ještě víc), příběh, který mám od Vás, pane Wilde, a který je mi o to milejší...“ (2006, 148) Právě kvůli tomuto sdělení se domnívám, že verze v dopisu je starší, než ta, která se objevila v knize.

⁴⁶ Alena Pribáňová píše, že se v pozůstalosti vyskytuje verze ve 3. osobě, což znamená, že tato epizoda má zřejmě ještě jinou podobu, než tu, ze které budeme vycházet. (1999, 361)

upozorní na zcela nový telefonní přístroj. V nové podobě telefon přímo zazvoní a čtenář si musí z chování žen i jejich slov většinu věcí domyslet. Navíc obraz prostředí příběhu dokresluje i do detailu, například popíše ženu i včetně toho, že měla „krásný těžký starobylý prsten“. O dívce, která ho k ní uvede, se zmíní na začátku i na konci. Při prvním setkání s ní je navíc až nadbytečně zdvojen motiv zvonění, ke kterému „vždycky“ dojde „omylem“, tentokrát na dveře jejího bytu.

Oproti tomu definitivní verze je zajímavě oprostěná od všech nadbytečných věcí, některé nové motivy ji navíc spojují s ostatním světem knihy. Vypravěč si všimne prachu (jednoho z leitmotivů díla), který usedá na ořízky jejích vzácných svazků, a hned si vzpomene na stejný popílek dopadající na jeho knihovnu. Rozhlasový koncert, který se ozývá z druhé části přepaženého bytu, je nyní určen „pro druhou směnu“.

To už souvisí ale s podstatnými proměnami textu, který je výrazně stylizován a umístěn do Litvínovské reality. I když působí více autenticky, protože například místo celého jména staré paní se nyní objevuje „Hermína S.“ (původně Hermína Skálová, která žije na Vinohradech) a jako přímou citaci v uvozovkách také vypravěč uvádí text jejího inzerátu. Zajímavý posun se týká prostředí, nejenže se nově nepojí s Prahou, ale původní dům „věrně podpíraný oprýskanými štukovými karyatidami“ proti „rozkvetlému parku“ nyní stojí „na břehu černé páchnoucí stoky, která prý kdysi bývala horskou bystřinou a v níž prý pod kamennými mostky stávali proti proudu pstruzi“. (Vypravěč text přizpůsobuje důsledně v drobnostech, místo prvních čísel z pětičíslic, nyní vytočí čtyřčíslic.)

Jak je vidět tato pasáž, přestože je do okolního textu zasazena poněkud nesourodě vytrženou větou z původního prvního odstavce: „Tak často trvá naše přeútlé štěstí právě jen o plaché mlčení starců.“, se kontextu Jedličkovy prózy podřizuje. Ačkoliv zde má vypravěč větší akční funkci blížící se osobnímu vypravěčskému typu, je zmírněna oproti předchozí verzi. Postava jeho ženy je v souladu s Jedličkovou prvotinou, kde se téměř nevyskytuje, vynechána zcela, aniž by to znamenalo vyznění textu. Dokonce není domnělé autentičnosti na překážku zcela jiné zasazení původního příběhu, které i tak mohlo vycházet z úplně jiné skutečnosti, neboť Jedlička námět převzal od Václava Wilda. Text dokazuje, že různými prostředky může vypravěč vytvořit obraz světa tváříciho se, jako by měl úzkou vazbu na svět aktuální, přestože jde o fiktivní vyprávění. Ovšem téma, samota staré ženy, zde dostává symbolický charakter, a je srozumitelné i v novém zdánlivě antiiluzivním kontextu, v němž má možná i právě proto větší účinek.

II.

5. Konstrukce fikčního světa

Z vypravěčovy pozice „uvnitř kruhu“ se nyní přesuneme k popsání samotného prostoru, v němž se pohybuje a který nám představuje. Vyjdeme především z pojetí Lubomíra Doležela, Thomase G. Pavela a v částech o časové struktuře textu Gérarda Genetta.

Lubomír Doležel vidí v přístupu k fikci příležitost dívat se novým způsobem na narativ, protože podle něj zahrnuje širší oblast, než je příběh. (Doležel, 2003, 9) Jde mu také o to vymezit hranice mezi fikcí a skutečným světem (používá pro něj výraz aktuální svět), i proto se jí zabývá v rámci teorie možných světů, v čemž vidí možnou alternativu mimetickému přístupu k literatuře. Sémantika možných světů má původ v logických a filosofických zkoumáních (především Saula A. Kripkeho a původně G. W. Leibnize). (tamtéž, 27) Pro náš účel je důležité, že podle něj „možné světy fikce jsou artefakty vzniklé estetickými činnostmi“, mj. vypravěčstvím, a jde o soubory „nerealizovaných možných stavů věcí“, tj. fikční jednotliviny jsou odlišné od skutečných věcí, i kdyby měly stejné jméno (už jen tím, že fikční osoby nemohou komunikovat se skutečnými lidmi). (tamtéž, 29, 30)

Z přístupu Lubomíra Doležela, který jsem uvedl v kapitole o vypravěči konstruuji příběh, vyplývá, že „fikční svět je závislý na textu“ a jeho tvar je dán explicitními i implicitními informacemi (Doležel, 1993, 10), a čtenář má možnost ho „obývat“.⁴⁷ Thomas Pavel říká, že můžeme těmito různými světy putovat, prožívat je (plakat s Julií, bát se Godzilly), ovšem jde pouze o symbolické putování, jediné, co můžeme fakticky udělat, je přerušit příjem textu („performance of the play“). (Pavel, 1986, 86) Jak už jsme také viděli, náš vypravěč, jako „prostředník autorova tvůrčího aktu“, uplatňuje v různé míře své funkce (kontrolní, interpretační, akční), ale především konstrukční, neboť fikční svět narativu je dán zejména jeho promluvou (vedle promluv postav). Podívejme se proto nejprve na to, jaké informace jsou prostřednictvím našeho vypravěče ve fikčním světě knihy uvedeny. Vycházíme z toho, že tyto světy jsou primárně neúplné, nikdy nemohou nahradit skutečný svět. Z explicitních zmínek o vypravěčovy už víme, že výběr informací, zejména těch, které se ho přímo týkají, podléhá určitému záměru.

⁴⁷ “Texts, media, are not just referential paths leading to worlds: to read a text or to look at a painting means already to inhabit their worlds.” (Pavel, 1986, 74) Což ovšem neznamená, jak dodává, odklon od média samotného (tj. krásy textu).

Když se zaměříme na vlastní jména postav, setkáme se s tím, že osoby, o nichž lze vyvodit, že se s nimi přímo setkal, označuje pouze křestním jménem, popřípadě s iniciálou příjmení. Z jeho okolí jde o: syna Jakuba všechny návštěvníky studentského bytu a ty, s nimiž se v závěru loučí a Alici; z ostatních o: Hermínu S., rakvaře pana A., mistra M. atd. Zároveň neprozrazuje jméno své ženy (i jí by mohlo patřit závěrečné sbohem „ty, která nemáš jména” (114)), obou sousedů (liší se pouze svým projevem) a u dalších postav se spokojí s jinou charakteristikou, př. advokát, majitel projekční kanceláře. Ovšem především v ilustrativních epizodách, u nichž není z textu patrné, že by s nimi byl v kontaktu, odhalí vždy celé jméno⁴⁸: ve scéně o pračce horníka Františka Pomykala známe i jeho souseda Josefa Svitáka, náhlá smrt postihne svářeče Bendu, rozvod Marii a Břetislava Kondrovi, Ladislav Pachta a Miluška Mizuňová mají dceru Marcelku (v případě Pachty by mohlo jít navíc o nomen omen). O tom, že jde při pojmenování o jakousi vypravěčovu hru, svědčí příběh o Chloe Drexlerové a Dafnisi Kučerovy, ale především o Kláře Š a „promovaném lékaři” Miloši H. (80), protože jejich celá jména brzy prozradí. Už na druhé straně epizody se objeví pojmenování Miloš Hermann (82) a o několik stran dále Klára Šnajdrová, které můžeme bezpečně přiřadit jeho milé, díky větě „porodila dítě, které tenkrát poskvrněná počala” (94), jako by si autorský subjekt svůj záměr záhy rozmyslel. Tato věta je v odstavci, v němž se odhalují doposud jen naznačené věci, a který je uveden: „Neboť dávná svědectví se promlčují.” (93) Navíc se mohl v souladu s naší domněnkou rozhodnout stejně jako u ostatních podobných epizod pro celé jméno. Zajímavou výjimkou tohoto mého odlišení je celé jméno Josefa Stuny, o němž se dovídáme, že byl u smrti Roberta Desnose a s vypravěčem měl zřejmě blízký vztah, jelikož si povzdechne „nikdy více už ho nespátím” (79). (Pokud překročíme hranici fikčního světa a vstoupíme do skutečného, zjistíme, že v koncentračním táboře Terezín skutečně našel mladý lékař Josef Stuna nemocného básníka a spolu s ošetřovatelkou Alenou Tesařovou se mu snažili v jeho posledních dnech pomáhat.⁴⁹) Další možná linie, která dělí obě skupiny jmen, by mohl být vypravěčův hodnotící postoj, postavy s plným jménem se vyznačují převážně negativními vlastnostmi.

Pokud k tomu připojíme okruh důležitých informací, které, jak už jsem naznačil, se o vypravěči vůbec nedovíme, jako jsou bližší důvody jeho pobytu v Litvínově, o jeho činnosti, zázemí atd., dostaneme obraz fikčního světa, který je velmi rozdílně „zaplněn”, někdy až „nadbytečnými” poznámkami, například o zcela okrajových postavách.

⁴⁸ Vyjma dva kratší příběhy, scény u doktora a směnovém trolejbusu, kde by to zřejmě k počtu postav bylo nadbytečné, a uspávání starého pána, kde se objeví „profesionální uspávač” pan Muk, s nímž se ovšem vypravěč také nemusel setkat.

⁴⁹ Jeho výpověď je například ve výboru z poezie Roberta Desnose. *Prostory spánku*. Praha : Odeon, 1984, s. 277–279.

Pro vysvětlení tohoto nepoměru se vrátím k charakterizaci fikčních světů narativu. Thomas Pavel si v kapitole o jejich velikosti všímá vztahu mezi dimenzí světa a textu, světy se podle něj nemusejí shodovat s rozsahem textu, záleží i na otevřenosti k vnětřním informacím.⁵⁰ Zavádí proto pojem „referenční nasycení“ (referential density), tj. pokud se fikční svět nemění, ale délka textu ano, proměňuje se i tato hustota, podstatná je pro nás také „neúplnost textu“ – míra nevyjádřenosti informací, které si do textu musíme doplnit. (Pavel, 1986, 102) Neúplnost fikčních světů je jeden z jejich hlavních rysů a Pavel vidí v jejím užití i jeden z mnohých prostředků moderních a postmoderních textů sloužící k odhalení fikčnosti, ale také k zobrazení obtíží při vnímání a pochopení světa. (tamtéž, 108) Jak k tomu dodává Lubomír Doležel, mezery se snaží čtenář vyplňovat svou fantazií. Ovšem „konstruovaný fikční svět“ je od „konstruované fikční struktury“ podle něj rozrušen ještě jemněji, čímž naráží na implicitnost, která je pro naše téma také důležitá. (Doležel, 2003, 172, 173) Uvádí pojem Uberta Eca – encyklopedie, což je jakýsi soubor znalostí aktuálního světa potřebný k odkrytí implicitního významu a rozšiřuje ho o svůj vlastní termín „fikční encyklopedie“, což je „znalost možného světa zkonstruovaného fikčním světem“. (tamtéž, 178)

Domnívám se, že míra nasycenosti naší knihy v jejích jednotlivých pasážích a především tématech je dána především zdůrazněním autentičnosti, kterou může vzbuzovat i záměrné omezení informací přímo se týkajících autorského subjektu. Zároveň jde ale o vnější dojem, který tato stylizace vyvolává při povrchové čtení, protože množství motivů a odkazů k aktuálnímu světu nás přivádí k dalším informacím. Což souvisí i s tím, že v *Kde život náš...* dochází k zajímavému vztahu mezi fikčním a aktuálním světem. Ostatně vlastní jména jsou i podle Lubomíra Doležela jediným teoreticky sporným pojítkem mezi oběma světy (Doležel, 2003, 32), zatímco u historických postav typu Klementa Gottwalda je spojitost snadno odvoditelná, u neznámých postav z okruhu vypravěče jejich neúplné pojmenování budí dojem hodnověrnosti.

Podle Thomase Pavela nemůže být aktuální svět udržován mimo fikční text, takové, které kombinují oba světy jsou často problémem pro teorii fikce, dochází v nich často jako u Jedličkovy knihy k přejmutí předmětů aktuálního světa do fikce. Pavel uvádí teorii Terence Parsonse, který rozlišuje předměty ryze „příběhové“ (native to a story), „vřazené věci“ (immigrant objects) a „náhražky“ (surrogate objects). První si vymýšlí a zařazuje do textu autor (př. pan Pickwick), druhé tam přicházejí odkudkoli (př. nádraží St. Martin-le-Grand) a třetí jsou fikční póly skutečných věcí (př. Balzacova Paříž). (1986,

⁵⁰ “The limit varies typologically, since fictional universes differ in *scope* and *openness to extratextual information*.” (Pavel, 1986, 101)

29) Zajímavá je Pavelova připomínka, že někdo může tuto Paříž chápat jako druhý případ, přicházející zvnějšku, tedy Paříž reálnou, ale to závisí jednak na pojetí mimese i skutečnosti, tak na znalostech mimotextové skutečnosti.

5.1 Vztah aktuálního a fikčního světa

Aktualistická verze sémantiky možných světů nabízí dle Doležela v oblasti vztahu obou světů dva druhy textů: takové, jež svět „zobrazují“, a texty, které ho „konstruují“. První znázorňují aktuální svět, poskytují nám informace o něm v podobě zpráv, popisů, hypotéz a podléhají pravdivostnímu hodnocení, tj. pokud neříkají pravdu, musí být pozměněny, nebo prohlášeny za neplatné. Ale fikční texty jsou zvláštní kategorií konstruujících textů, i když se v nich mimo fikčních komentářů (týkajících se osob a entit fikčního světa) mohou objevit i „teoretické odbočky“ (Doležel užívá termínu „zobrazující odbočky“), které vyjadřují hodnocení a mínění o světě aktuálním, př. aforismy, eseje nebo úvahy.⁵¹ Takové se podřizují pravdivostním podmínkám a činí si nárok na platnost i v aktuálním světě, také je ale nelze podle Doležela brát za zdroj pro sémantiku fikčnosti. (2003, 37–41)

Podle mého je Jedličkův text výjimečný i úzkou vazbou na aktuální svět, která se projevuje v častých zobrazujících odbočkách vyjadřujících se k období padesátých let, podporuje to i několik citací jak z neliterárních textů a dobových médií. Přesto Doležel potvrzuje autonomii fikčního textu a cituje Narubyho: „(...) silné pouto ke skutečnosti neničí autonomii fikčního; skutečná umělecká díla musí být přetvořena ve *fikční předměty* a historické texty se mohou včlenit do fikčního textu pouze jako *odbočky*.” (2003, 66)

Thomas Pavel ke vztahu obou říká, že vytvořené druhé světy musí respektovat uspořádání původního světa, na němž staví. (1986, 60) Umberto Eco ve svých přednáškách jinými slovy potvrzuje, že i k pochopení krajně nepravděpodobných textů s vymyšlenými entitami (př. Kafkova *Proměna*) je nutné vycházet z našeho světa. „Ve skutečnosti parazitují fiktivní světy na světě reálném, v podstatě jsou ovšem ‚malými světy‘, které vydělují většinu toho, co víme o reálném světě, a umožňují nám soustředit se na konečný, uzavřený svět, velmi podobný tomu našemu, ale ontologicky chudší.” (Eco, 1997, 114) Jedličkova próza zdůrazňuje svou vázanost na aktuální svět a vyžaduje široké znalosti jeho „encyklopedie“, především historických událostí, například jsou uvedena témata, o kterých se z oficiálních zdrojů čtenáři nemohli dozvědět (pálení knih, justiční vraždy), ale na druhou stranu vztah fikčního světa, zejména „důvěrných“

⁵¹ Na jiném místě mluví o jejich základní úloze: “(...) jsou to prostředky fikce pro posuzování stavů aktuálního světa.” (Doležel, 2003, 66)

informací týkajících se vypravěče a jeho blízkých, k aktuálnímu záměrně „dešifruje”. A vybízí nás k tomu, abychom přijali, že se za nimi skrývají skutečné osoby a děje. K tomu vede i rozdílná nasycenost textu, například množství „maskovaných” jmen, která se v něm objevují, vzhledem k informacím, které o nich máme. Eco se ve svých na Harvardově univerzitě na jednom místě zmiňuje o tom, že Stendhal říká o Juliánu Sorelovi a jeho generaci v *Červený a černý* vše, co potřebuje pro daný román vědět. (tamtéž, 114–115) Lze to vztáhnout i na Jedličkovu novelu, zdánlivě redundantní informace, k fikčnímu světu díla tvářícímu se autobiograficky, patří. Jak jsme viděli na příběhu o ženě rozprodávající knihovnu, ale není nutné, aby šlo o skutečné entity aktuálního světa, protože nám to nebrání v přijetí knihy.

Navíc „nasycenost” Jedličkova textu můžeme chápat také podle postřehu Thomase Pavela, který vidí v maximální a minimální naplněnosti vždy neúplného fikčního světa souvislost s vývojem kultury. Extenzivní, co největší „pokrytí“, se objevuje v obdobích ustáleného „světového názoru”, které se snaží o nejvyšší míru poznatelnosti světa, např. realismus Balzaca či Zoly. Naopak období změny a konfliktu, kam Kde život náš... patří, směřují k maximalizaci neúplnosti fikčních světů, což je dáno i rysy vnějšího světa.⁵²

Mimo zmíněné se nám zdá být vhodný přístup Wolfa Schmida, který přichází s modelem čtyř narativních rovin⁵³ (dění, příběh, vyprávění, prezentace vyprávění). Klíčovým prvkem je pro něj perspektivizace, prostřednictvím které je příběh transformován do konkrétního vyprávění, a na rozdíl od jiných teorií, kde je jen jednou z mnohých procesů provázejících transformaci fabule v syžet, je u něj implikátem všech tří jím popsaných operací. Nás zajímá zejména ta, kde z první narativní roviny „dění”⁵⁴, která je v úhrnem dějů, postav, situací, „jež jsou v díle explicitně nebo implicitně představeny nebo logicky implikovány” (s. 19) je vypravěčovým výběrem zmíněných prvků a jejich určitých vlastností dosaženo „příběhu”⁵⁵. (Jak připomíná Wolf Schmid, tyto pojmy jsou uvedeny v generativním smyslu, tj. nejde o časový postup, ale metaforický rozklad rovin díla, které se fakticky bez sebe nevyskytují.) Podle německého teoretika dění není nic jiného než výchozí materiál pro výběr, je na něm závislé a „nemůže být definováno se zřetelem ke skutečnému světu”. (Schmid, 2004, 27)

⁵² “By contrast, periods of transition and conflict tend to maximize the incompleteness of fictional worlds, which supposedly mirror corresponding features outside fiction.” (Pavel, 1986, 109)

⁵³ O dvousložkovém modelu fabule x syžet jsme již mluvili, ještě se dotkneme vlivného Genettova přístupu se třemi rovinami, který ovšem Wolf Schmid považuje ale za obdobný dichotomii ruského formalismu, neboť poslední rovina – narration je procesem vypovídání a další dvě roviny jsou jeho produkty. (Schmid, 2004, 17)

⁵⁴ Dění je podle Wolfa Schmida shodné se Šklovského fabulí.

⁵⁵ Tento pojem odpovídá fabuli ale u Tomaševského a histoire u Todorova, tj. již má nějakou estetickou kvalitu. (Schmid 2004, 20)

Vypravěč volí vlastní elementy dění: „Před osobní perspektivizací a předtím než vypravěč jednotlivé elementy obdaří vlastním významem, žádný příběh neexistuje.” (tamtéž, 30) Množství prvků, které se v textu objeví, i těch, které jsou jen naznačeny, ovlivňuje tzv. „zhuštění“ a „protažení“. Blíží se to popisu Thomase Pavela. Zde vychází z Genettova přístupu a vztahu mezi časem vyprávění a časem příběhu (tomu se budeme níže také věnovat), druhý pojem souvisí s vyšší mírou deskripce, první se utajováním některých skutečností. (tamtéž, 34) Míra obou je také dána perspektivou – ideologickým hlediskem vypravěče a významem, který určitým epizodám přikládá: „protažené epizody jsou důležitější než ty zhuštěné”. (tamtéž, 35) Schmid se zabývá i tím, co je do příběhu nevybráno, protože i k pochopení toho, proč se informace v textu nevyskytují, je čtenář veden, a má pro to 3 důvody. Jednak mohou být „elementy dění” pro příběh irelevantní (tamtéž, 36), jednak jsou v textu jistá východiska pro jejich rozvíjení, ale ty se dále nesledují, jde o jisté „pasti” na čtenáře, a také jsou některé elementy schválně zamlčeny, abychom je museli implicitně dohledávat (př. motivace chování hrdiny), autor to nazývá „negací, jež má být zrušena”. (tamtéž, 37)

Pod poslední případ se dá nepochybně zahrnout zamlčování důvodů, proč se náš vypravěč náhle po 48. roce ocitl v dílně a poté na severu Čech, a co ho náhle vedlo ke méně postojů. Z dění jsou v jeho případě vybírány prvky v podobě jakýchsi sond, které obsahují omezený okruh relevantních informací, jak pro něj, tak pro příběh samotný. Příkladem mohou být ilustrativní epizody, v nichž se na malé ploše vytváří malý fikční svět několika postav. Žádné deskriptivní pasáže nám blíže nespecifikují prostředí, ani o koho jde, přesto máme jasnou představu, o jejich protagonistech a motivech jejich činů.

Podle Lubomíra Doležela jsou fikční světy narativu organizovány vedle výběru, co bude do konstruovaného světa vpuštěno, tzv. „formativními operacemi” tvarujícími „narativní světy ve struktury, které mají schopnost tvořit (generovat) příběhy. (2003, 121) Hlavní úlohu hrají modalities, což jsou omezení, které musí jednající osoby přijmout ve fikčním světě, autor je dělí do několika kategorií. Zmíním pouze tzv. „aletické operátory”, které určují základní podmínky fikčního světa, *Kde život náš...* náleží s do přirozeného fikčního světa, v kterém se neděje nic, co by porušovalo zákony světa aktuálního.⁵⁶ (Jistými výjimkami může být vypravěčův sklon vidět svět potenciálně

⁵⁶ Ačkoliv říká, že v aktuálním světě vstupují do rozličných systémů, kdežto ve fikčním může jeden převládnout a zablokovat ostatní, nastíním mimo výše uvedených aletických operátorů určujících podmínky fikčního světa další, protože jsou v Jedličkově próze podle mého také určující. Jde o “deontické operátory”, které zakazují či předepisují normy fikčního světa, podle teoretika patří k nejbohatším pramenům narativity, vytvářejí trojici “pád” – v níž jde o porušení normy a potrestání, “zkouška” – povinnost splněna, odměna, “tíseň” – konflikt povinností. (Doležel 2003, 127, 128) Vztaženo na naši knihu je vypravěč v konfliktu s převládajícími společenskými normami, což ho přivádí k situaci “pádu”, a snaží se tyto normy nějakým způsobem popsat a srovnat s minulou dobou. Na příkladu Raskolnikova a Švejka ilustruje Doležel tzv. “deontického cizince”, osobu, “která se vyjme z působnosti kodexu svého světa a sleduje své vlastní normy”. (Doležel 2003, 128) Deontický cizinec – vypravěč Jedličkovy prózy aktivně

otevřený např. mýtickým postavám, viz níže.) Podle autora takový svět vytváří příběhy lidského osudu, často, a jak to bylo i původně obvyklé ve starověké literatuře, tragické povahy. (tamtéž, 124)

Díky funkci výběru dochází k několika kategoriím, které jsou složkami konstruovaného světa. (Doležel, 2003, 121). I zde se budu držet popisu, jak je představen v knize *Heterocosmica*, kapitole Narativní světy (tamtéž, 43–119), který je v analytických kapitolách aplikován na několika konkrétních dílech.

Svět Jedličkovy prózy je „obydlen” více osobami, každá je „začleněna do sítě meziosobních vztahů”, v našem případě v něm ale nedochází k mnoha „interakcím”. (Doležel, 2003, 105) Fyzický kontakt, jako její elementární forma (tamtéž, 106), se v knize téměř nevyskytuje a s nemnoha lidmi, s kterými vypravěč komunikuje, se setká náhodně, na zastávce, před svým domem atd. (jde např. o oba sousedy, rakvaře, studenty na hlavní silnici). Působí dojmem, jako by se s nimi ani nechtěl potkat, na rozdíl od svých blízkých, které oslovuje, ale nikde v knize ho, vyjma pár zmínek o synovi, s nimi nevidíme. (Pozoruhodné je to v případě jeho ženy, která se motivicky line celým příběhem, ale přímo s ním komunikuje pouze jednou, když vstoupí do jakéhosi stylizovaného nečasového dialogu. (29)) Samozřejmě situace je jiná, když vypráví o dětství a únorových událostech, ale to vše je minulost patrně i velmi vzdálená od času, z něhož vypráví.

S interakcí souvisí i kategorie moci, která přináší nové uspořádání vztahů, je to prostředek, „jímž jedna osoba – držitel moci – kontroluje intence a konání jiné osoby – podřízeného”. (tamtéž, 111) Společenské uspořádání světa, který vypravěč popisuje, vnucuje „podřízeným” určitá pravidla, „nový společenský řád, řád socialistický” (30) charakterizuje mimo jiné zakládáním zahrádek, což bylo „povoleno”, až když „poslední bitva byla dobojována” (13). Ovšem mnohem důležitější zásahy do života lidí také naznačuje (pálení knih atd.), když ve své přítomnosti popisuje, jak se léto „chýlilo k podzimu” a ze „Sibiře začínal vát studený vítr”, dodá: „A pořád ještě stáli muži v koncentračních táborech při noční prověrce...”. (16) Že by na něho samotného dolehly tyto represe bezprostředně nevidíme, ale postupem času se u něj zesiluje obava, když mluví o svém „obležení” a o lidech, jak již natahují „(...) dráty od domu k domu – už uzavírají neprostupný kruh obklíčení.” (75) Jako v našem případě, pokud si ovlivňovaná osoba „chrání své nezávislé postavení” (tamtéž, 114) dochází ke konfliktu, ten spojíme s kategorií akce.

nebojuje se světem, ať už aplikováním vlastní ideologie či hrou s autoritami, ale soustřeďuje se na svou vlastní pozici v něm. Poslední typ, který zmíním jsou „axiologická omezení”, ačkoliv jsou u každého člověka hodnoty individuální, každý je hledá, zpravidla tím započne i akce, k jejímu získání. (Doležel, 2003, 130) V souvislosti s tím se opět náš vypravěč vrací k hodnotám spíše ve své mysli a pojmenovává ty, které vidí kolem.

Základní akcí je pohyb těla a kontakt se světem (tamtéž, 68), také v tomto případě není častý, vypravěč se ho zdržuje, ačkoliv má přehled o tom, co se děje. Proto se konflikt s ním projevuje na rovině duševních aktů, zároveň ho motivuje k započetí samotného vyprávěcího aktu. „V rozjímání osoby vytvářejí duševní obrazy své minulosti, možných budoucností a alternativních přítomností; interpretují svůj svět, život a existenci, formulují víceméně důslednou totalizující osobní ideologii, filozofii, náboženství, mýtus.” (tamtéž, 82) Silným motivačním faktorem jsou i emoce (tamtéž, 73), které také navenek neodhaluje a snaží se jednat racionálně, ale v jeho vyprávění jsou zastoupeny v extatických lyrizujících pasážích a oslovení žen.

Děje v knize jsou popisovány jako úmyslné, nic neprobíhá nezáměrně, přestože vypravěč mnohdy pochybuje na tím, co je příčinou například vzájemného odcizení lidí, nepřičítá to na vrub náhodě, ale hledá původ v nich samých. Souvisí to s jeho všudypřítomným vnímáním osudovosti každé chvíle, podobně můžeme vnímat onu stroze naznačenou epizodu, kdy se náhle ocitl v dílně, i příjezd do Litvínova. V případě těchto dvou klíčových příhod, o nichž příběh mnoho nevypovídá, by mohlo jít o „neintencionální událost”, kterou Doležel pojmenovává „akcidentem” (tamtéž, 71). Jedná se o zmaření (či dosažení) záměru osoby a pokud je koncový stav méně příznivý než stav zamýšlený, akcident je nešťastný.⁵⁷ Náš protagonista také chtěl ještě v období okolo roku 1948 něčeho dosáhnout, s jinými „recitovali” „láníkům a pulláníkům” (13), „vysnili [si] svůj vlastní osud v mesiánském sebezničujícím snu o zítřku pracujících” (36), pochodovali Václavským náměstím – „Bylo to na smrt jako láska.” (88) Protože netušili, že „daleko, daleko v budoucnosti, bylo zklamání a hoře” (12), že hned v roce 1949, kdy se ocitne v dílně Tesly, ho to utvrdí v tom, že „revoluce byla zrazena” (53). To vše, stejně jako svou přítomnost si dává do souvislostí, jako by nechtěl ztratit kontrolu nad svým osudem, což je možná i důvod, proč vysvětluje příčiny náhlých zvrátů ve svém životě tak řídce a zastřeně a jako osudovou důslednost (13).

5.2 Fikční svět a proměny vypravěče

Stavbu fikčního světa ovlivňují také proměny promluvových forem vypravěče a jeho typů. Podle Doležela je fikční existence závislá na konstrukci sémiotických prostředků, ovšem ty musí projít procedurou „ověření”. (tamtéž, 149) V *Narativních způsobech* přiléhavě přirovnává narativní text k filtru různé hustoty, v němž určité oblasti „propouští tvárné prvky” (tj. motivy) do fikčního světa automaticky, „jiné jim udělují určitý příznak a některé části filtru jsou zcela neprostupné”. (tamtéž, 55–65 a 149–169)

⁵⁷ „Jestliže je dosažen koncový stav, který je pro konající osobu příznivější než stav zamýšlený, je akcident šťastný; jestliže je koncový stav méně příznivý, pak je akcident nešťastný.” (Doležel, 2003, 71)

Bere si za východisko teorii performativních řečových aktů J. L. Austina, neboť performativy mají podle ní ilokační sílu – způsobují změny ve světě, stejně jako klasické fikční texty vyprávěné objektivním vypravěčem, které motivy proto „automaticky autentifikují“. Ovšem v textu vyprávěném osobním vypravěčem jako v případě naší knihy, dochází k různému odstupňování autentifikace od absolutně „neověřený“ k „ověřený“ podle jeho spolehlivosti. „Jinými slovy, to, co je objektivnímu vypravěči dáno žánrovou konvencí, musí si osobní vypravěč zasloužit svým výkonem.“ (Doležel, 1993, 62)

Ich-forma může mít podle Doležela, jak už byla řeč, různé podoby, od tzv. „přirozené“ k „nepřirozené“, obě jsou v Jedličkově knize zastoupeny, nepřirozená ich-forma zejména v ilustrativních epizodách, v nichž je zřejmé, že vypravěč překračuje horizont svého vnímání. Z pohledu Doleželovy teorie ověření jde totiž o „promluvu v první osobě se sémantickými vlastnostmi a performativní silou autoritativní er-formy“. (tamtéž, 158)

Ovšem „Přes všechno vypravěčovo úsilí fikční svět Ich-formy nikdy neztrácí intencionální stopu svého subjektivního původu.“ (tamtéž, 157) a náš vypravěč si to uvědomuje, protože se často snaží o podložení svých informací. Činí tak typickým způsobem pro přirozenou ich-formu – zdůrazňováním očitého světeectví nebo uvedením zdroje svých informací. Mnohokrát řekne, že nějakou událost či člověka „viděl“ a „zná“. Důsledný je v tom například při popisu minulosti Litvínova a výstavbě chemičky, asi kvůli tomu, že naráží na některé události, které nemohl sám zažít. „To všechno jsem nevěděl tenkrát v létě třiapadesát. Vyprávěli mi to až později sousedé večer (...)“ (32) Pravdivost sugestivního popisu válečných náletů na chemičku verifikuje typickým způsobem, prostřednictvím znalosti přímého svědka: „A znám člověka, který na vlastní oči viděl, jak jednou v Růžodole jedna matka zaspala po noční směně (...)“ (34) A když se objevily plány kolektivního domu (v době, kdy byl ještě v Praze), zmiňuje zdroj, který si mohl kdokoli ověřit: „(...) fotografie těch návrhů uveřejňovala Mladá fronta vedle básní Vladimíra Majakovského a Jiřího Ortena (...)“. (35) Ale na druhou stranu, jak víme, uvádí děje, u nichž osobně nebyl, a místy nahlíží do nitra postav, jako by si chtěl ponechat tvůrčí pravomoc. Široce se to projevuje na oněch snových a lyrizujících pasážích, kde si doslova pohrává se čtenářem, protože ho chvíli nechává na pochybách, zda jde ještě o autentickou výpověď, jakou deklaruje ve větách „Píšu encyklopedii, vydávám svědectví“ (18), „(...) shromažďuji fakta: nepíšu příběh, ale vydávám svědectví“ (37) apod. Přísluší to jeho subjektivní výpovědi a není neobvyklé, že na jednu stranu říká, že „věří“, jak se v jeho rozestavěném domku objímal chlapec s dívkou, aby

nakonec dodal: „A říkám, že je to pravda, že tomu tak bylo (...)”. (36, 37), je v tom ostatně jeden z půvabů Jedličkovy prózy.

Kategorií nespolehlivosti se blíže zabýval v knize věnované vypravěči Tomáš Kubíček, potvrzuje, že s ní souvisí typ vypravěče, kteří „různou měrou subjektivizují svá vyprávění”. (Kubíček 2007, 114–180) Mimo už řečeného má podle něj na ni vliv také literární žánr, ale i čas, protože ji můžeme rozpoznat až v průběhu čtení; vyprávění je podle něj nespolehlivé, pouze pokud jde o vědomý záměr vypravěče. Jak uvádí, od Lubomíra Doležela se jeho pojetí liší tím, že dává přednost nespolehlivosti a potažmo konstrukci fikčního světa na základě textových signálů před intencí autora. (tamtéž, 177)

Vyprávěno může být podle Lubomíra Doležela i mnohem více, v případě, že někdo, kdo nemá autoritu, pronese performativ, či ho nemyslí vážně, čímž dojde k „sebezrušení ověření”. (Doležel, 2003, 162–164) Do druhého způsobu náleží podle autora i „sebeodhalující vyprávění”, tj. metafikce, která spočívá v tvoření fikce a souběžném vypovídání o tomto tvoření. K ní dochází v naší próze v sebereflexivních pasážích, kdy si vypravěč jednak volí metodu, kterou bude vyprávět, jednak popisuje vlastní narativní akt. Podle Doležela je výsledkem „nemožná” koexistence „onticky heterogenních osob – skutečných účastníků fikční komunikace a fikčních artefaktů konstruovaných a rekonstruovaných touto komunikací”. (tamtéž, 167)

To souvisí s prolínáním jednotlivých narativních rovin. Náš vypravěč také podle mého využívá možnosti ze své narativní roviny vstoupit do té, o níž vypráví: „Jednou to člověk přece jen dotáhne na mistra dílen (...), jednou sedne a po nocích napíše knihu (...)”. (92) Rimmonová-Kenanová mluví v podobném případě o analogickém vztahu mezi dvěma rovinami, kdy se nižší hypodiegetická rovina stává zrcadlem roviny vyšší diegetické – André Gide to nazval „mise en abyme”, př. postava píše román podobný románu, v němž vystupuje. (2001, 100) Jak autorka dodává: „Moderní sebereflexivní texty si často pohrávají s narativními rovinami, a znejist'ují tak hranici mezi skutečností a fikcí nebo naznačují, že není skutečnosti mimo jejich vyprávění.” (tamtéž, 101) Daniela Hodrová v tom vidí „zrcadlovou kompozici” díla, které v sobě opakuje svůj vlastní postup. (2001, 454) Citovaná ukázka by pak byla „syžetovým zdvojením”, důsledněji jsou na tom vystavěny například *Zlaté plody* Nathalie Sarrautové (1963), kde se různé postavy opakovaně vyjadřují ke stejnojmenné knize. Ale výše zmíněné sebereflexivní pasáže, v kterých vidí i Hodrová prvky zrcadlení (2001, 455), se v Jedličkově próze objevují častěji. Dalším příkladem „nekonečného” opakování jsou motivické návraty, jak si ještě ukážeme.

Vyprávěny mohou být dokonce i „nemožné světy”, jejichž struktura odpovídá „navrstvení protikladných, nesmiřitelných alternativ”, které samy o sobě mohou jsou

ověřeny, ale dohromady se popírají. Příkladem jsou Robbe-Grilletovy knihy, kde je např. jedna a táž událost vyprávěna v několika odporujících si verzích. (Doležel, 2003, 165)

Vypravěčské typy mají vliv na vztah k fikčnímu světu. Lubomír Doležel ve svém rozboru dospívá k tomu, že v *Labyrintu a ráji srdce* jsou přechody mezi jednotlivými částmi Komenského díla shodné s proměnou mezi rétorickým a osobním vypravěčem, ale navíc ukazují poměr hlavního protagonisty a vypravěče k světu, který popisuje. Zatímco v první části je rétorický vypravěč od něj odloučený, ve druhé a především třetí části se stává jeho obyvatelem, „aktivním spoluúčastníkem jeho fyzického i verbálního dění.“ (Doležel, 193, 80) Jak už jsem výše zmínil podle Doleželovy klasifikace je nejčastěji v *Kde život náš...* rétorický vypravěč, střídáný osobním, ale také jakýsi nepřirozený ich-formový typ. Distanci od fikčního světa, kterou jsem naznačil mimo jiné jeho pozicí k fikčnímu světu a způsobem, jakým oslovuje jeho obyvatele, projevuje rétorický vypravěč svou stálou pozicí nad ději, které komentuje a dává do souvislostí. Navíc na rozdíl od *Labyrintu* neprochází fikční svět města (podobně jako Dante), ale projevuje svou odlehlost od jeho entit i prostorově. Výjimky, kdy se sám aktivně projevuje, spojené s osobním vypravěčstvím, jsou navíc zmiňovány v minulosti. To vše vede k tomu, že jeho pozice působí vždy dojmem osamělosti a snahy po kontaktování adresátů vyznívají naprázdno.

5.3 Časová struktura

Nyní se podíváme na strukturu fikčního světa v *Kde život náš je v půli se svou poutí* z hlediska času. Základní situace hlavního protagonisty s jeho příběhem je převyprávěna po krátkém úvodu v několika odstavcích, dozvíme se v nich o jeho minulosti a současném stavu, to vše je na dalších stranách opakovaně rozvíjeno.

Výše už jsme zkoumali, z jakého času k nám vypravěč z textu promlouvá, i přes to, že jsou časové roviny v textu složitě propleteny, jak si ukážeme, usoudili jsme, že je tato pozice po celou knihu stabilní (5.30, 11. listopadu 1957, nebo 1958), jde o situaci narativního aktu a ostatní události v knize jsou vůči ní v minulosti či je jejich časové zařazení relativizováno. Charakteristické je, že jsme tento údaj museli upřesnit na základě informací z vnějšího, aktuálního světa, prostřednictvím různých narážek. Jen málokdy se dozvíme ze samotného příběhu, kdy děje probíhaly, datum je pro nás o to cennější, že od něj můžeme dále odvozovat ostatní časové vrstvy. Odpovědí na to, co touto rekonstrukcí získáme, může být přístup Umberta Eca ke knize Gérarda Nervalova *Sylvie*: náročnější čtenář si podle něj uvědomí, že „tyto vzpomínky mají svůj řád a že náhlé přesuny v čase a rychlé návraty k historickému přítomnosti sledují jistý rytmus.“ (1997, 59)

Narativ *Kde život náš...* je mimořádným způsobem tvarován a znejistěn hrou s časy především prostřednictvím slovesného vidu. Ten má dvě podoby vztahující se k završenosti děje, dokonavou (perfektivní) a nedokonavou (imperfektivní). Slovesa první skupiny vyjadřují, že děj „buď byl ukončen, nebo že bude završen“, druhá se „k faktu ukončení děje nevyjadřují“.⁵⁸ Dokonavá slovesa nemají přítomný čas a jejich děj je ohraničený, zatímco nedokonavá mají všechny tři časy. Podstatné pro nás je, že imperfektiva mají „obecnější platnost“ než perfektiva (čte, sedí, sedává) a lze z nich utvořit slovesa vyjadřující opakování děje.

V *Kde život náš* je v půli se svou poutí je široce využito obou specifík této slovesné kategorie, jednak je imperfektivy v iterativní podobě vyjádřen děj opakovaný (př. dělávat), jednak perfektiva nevyjadřují přítomnost, v obou případech dochází k zahlazení možných stop, které by mohly vést k přesnějšímu časovému zařazení dějů.

Četnost a způsob jakým je užit nedokonavý vid je pozoruhodná i vzhledem k tomu, že iterativum je i v situacích, u nichž je zcela zřejmé, že se staly jen jednou. Příkladem je setkání se sousedem, ačkoliv vypravěč oznámí: „Potkávám ho v půl sedmé ráno, když se vrací z noční směny.“ (15), naváže dialogem, který nemohl proběhnout víckrát. Podobný vztah mezi jedinečným dialogem a neurčitostí sloves, která jeho věty uvozuje, je v epizodě o uspávání starého pána, „dostává“ (imperfektum) prý teď penzi, jeho žena mu „řekne“ (perfektum), že je tu profesionální uspávač, on „řekne“, ať vstoupí, „usměje se“, „zastaví“, „vykřikne“ atd. (61) (Ať minulý čas: řekl, usmál se, či přítomný, by tuto epizodu nutně specifikoval a někam zařazoval.) Kombinace „nečasových“ replik s dokonavými slovesy, které se váží ale na přítomnost promluv, také umožňuje vytvořit „dialog“, v němž se jednotliví účastníci nikdy nemuseli potkat. Na stranách 28–29 si v davu vzpomene, co mu říkal o strachu jeden z jeho přátel, postupně přidává další přímé řeči jiných lidí, promluví jeho žena, pak další přítel, po té mluví „jiný“, přidá se „další“ a po celou tu dobu vypravěč mlčí. Jde o „rozmluvu“ několika osob promlouvajících v jiných situacích a časech, který se protne a proběhne pouze ve vědomí vypravěče.

„Mlhavý opar“⁵⁹, který zahluje knihu díky slovesnému vidu, je ještě o něco neprostupnější v pasážích, kde se prolíná sen s realitou. První je na straně 16, nejprve se nečekaně vzhledem k řídkému výskytu prezentu v celé knize dostaneme do vypravěčovy přítomnosti: „Sedím s roztaženými lepkavými prsty (...) Za zdí hraje kdosi na starý křaplavý gramofon.“ Pak ale příznačně pokračuje v perfektu: „Vtom se náhle otevrou dveře a vejde žena ve svatebních šatech mé matky (...)“ (17) Jak už jsme viděli výše, akční funkce osobního vypravěče se v této pasáži pak může projevit ve větší míře, stejně

⁵⁸ Karlík, P.; Nekula M.; Rusínová, Z. Příruční mluvnice češtiny. Brno : Lidové noviny, 2003. s. 318.

⁵⁹ Vypůjčuji si pojem Umberta Eca z rozboru *Sylvie*.

jako dialog budící dojem přítomnosti a tím i paradoxně reálnosti. Druhý probíhá také v přítomnosti, ale rozvíjí se v něm hudební motiv klavírního koncertu Wolfganga Amadea Mozarta, prostřednictvím něhož vypravěč modeluje litvínovskou krajinu. O jiné lyrizující pasáži, kde si vypravěč představuje svoji „sladkou“ mezi „popelnicemi plných věnců“, už jsme mluvili. Je náhle přerušena: „A já znovu půjdu zavřít ty dveře, které nedoléhají a samovolně se otvírají v průvanu (...)“ (90) Poslední nejrozsáhlejší snová představa je poněkud nešikovně rozdělena předělem mezi 3. a 4. částí (103–107), obsahuje jednak vypravěčův sen o Paříži, přerušný několika odbočkami rozvíjejícími téma Paříže, i díky nim je časem zřejmé, že jde o vyprávění snu, který se odehrál v minulosti, ale zvolna prostřednictvím věty: „Dveře se opět otevřely a průvan řinčí okenními rámy.“ (107) přejde do jiného snového obrazu s dětmi pod okny. Po té je popisována scéna v nočním trolejbusu na pláni za Litvínovem, která probíhá zřetelně v době, kdy vypravěč není vzhůru: „Já klidně spím – ach, ty má lásko!...“ (108) Vidíme, že motiv náhle otevřených dveří je v knize jakýmsi konstrukčním principem, při němž je pokaždé do textu vpuštěna skutečnost jiné ontologické hodnoty. Je příznačné, že v posledním odstavci knihy se tento obraz také objeví: „Zase se dveře otevřely a průvan fíčí tímto domkem naší naděje, našeho života i naší budoucnosti jako vítr, který cuchal Dantovi vlasy, když zůstal sám v mlhách a temnotách...“ (115), jako jakási perspektiva v jeho žalostné situaci. I tak lze vnímat každé nové náhlé otevření dveří, které rozvíjí i vypravěčovu obrazotvornost.

Nyní se ještě krátce zastavme u dějů, o nichž víme, že proběhly v minulosti. Ty jsou někdy naopak označeny několika časovými určeními, například zmíněný dialog se sousedem končí replikou, která už patří konkrétnímu času v minulosti, i když opět vágně uvedenému „jednou večer“. Poté s ním sedí před svým domem a v jednom odstavci zmíní, že se léto „chýlilo k podzimu“ a „od vánoc už uplynuly tři čtvrti roku“. (16) Když na třech odstavcích prozrazuje, jak pracoval v Tesle, objeví se čtyři časy: „tu krutou zimu v devětačtyřicátém“, „bylo několik dní před vánocemi“ a u ponku ranila mrtvice mistra „kolem vánoc“, „časně ráno“. (53) Vzhledem k převládající neurčitosti v ostatních částech knihy, se zde jeví datování jako nadbytečné, a lze se domnívat, že jde o vypravěčův záměr. Minulost může být také téměř neodlišitelná od přítomnosti, jak si dále ukážeme, je to navozeno nezřídka i technickými prostředky – zvukovým záznamem, který proniká do vypravěčovy přítomnosti například prostřednictvím rozhlasu. Ale i nejasnou vzdáleností od vypravěčovy přítomnosti, na straně 27 otevře odstavec věta: „Rozednilo se a z pouličních tlampačů začali vysílat pořad k výročí únorového vítězství.“, která svou živostí budí dojem, že vše proběhlo ještě toho rána. Ale pokud

bychom vycházeli z toho, že je vyprávěno z doby listopadu, jde o mnohem vzdálenější čas, což potvrzuje zmínka o výročí února, které proběhlo „letos”. (23)

Přesuny mezi časy jsou, jak vidíme, v Jedličkově próze promyšlenou strategií, která funguje hladce a je schopna do sebe vstřebat i například zdánlivě nelogické dialogy různých lidí v jiných časech, aniž by to čtenář na poprvé postřehl. Především hra se slovesným videm vyvolává nejistotu, v jaké časové vrstvě se zrovna čtenář nachází. Aspekt má také vliv na několik dalších věcí: čtenář může chápat popisované děje i jako současné, zároveň nikdy nemůže vyčíst, kdy se přesně udály, což vzhledem k deklarované pravdivosti působí jako záměrné zahalování, znemožňující jejich případnou ověřitelnost v aktuálním světě. Navíc svou časovou nekonkrétností jsou epizody a jejich aktéři typizováni jako pro danou dobu emblematické. Jestliže jsem na jiném místě mluvil o tom, že se vypravěč snaží mít postavy ze svého okolí pod kontrolou, sleduje i co dělají v současnosti, ač se s nimi nevidá, jako by jejich životy byly neukončené, souvisí s tím také nedokonavý vid („dostává prý teď penzi”, „pan otec pravidelně vyjadřuje v tisku své názory”).

Vzhledem k tomu je o to překvapivější, že se na konci knihy objeví poměrně přesný údaj o aktuálním čase. Předchází mu onen poslední vypravěčův sen, víme, že spí a venku se zastavil směnový trolejbus, následuje shrnutí mnoha událostí, které plynou v neustálém koloběhu. A také událostí, které vypadají, že probíhají v jednom okamžiku: „Hodiny šly o pět minut pozdě. Na punčoše je díra. Plyn má malý tlak a muži se holí ve studené vodě. Došla zubní pasta. Nejedou výtahy. Mrzne. Děti v tepláčkách klímají před zavřenými dveřmi školky. Muž v montérkách vytahuje na stožár zplihlou vlajku a ocelové lanko skřípe. (...) Píchlo mě v krajině srdeční. Vzpomenout si, proboha, honem si vzpomenout.” (110) Zajímavé je, že první věta je ale v préteritu (je otázkou, zda hodiny ještě stále „jdou” o pět minut pozdě), a také to, že se zde opět objeví motiv vyvěšování „zplihlé” vlajky. Může nás jednak vracet do výročí února, čímž by znejistil naši domněnku, že přítomností je listopad, ale také může jít o vypravěčovu hru se symbolem, který byl častý v oné době (navíc 7. listopadu se konalo výročí jiné revoluce – Velké říjnové.) Poté náhle oznámí: „Nic než přítomnost! Trolejbusy, autobusy, nákladní auta a tramvaje se řítí z kopce k závodu, který září z mlhy jako velkoměsto. Nad pustou krajinou houká šest tónů časového signálu a všichni si nařizujeme hodinky.” I od vypravěče se dozvídáme, že jde o přítomný čas, a zjišťujeme, že je už vzhůru, neboť si také nařizuje své hodinky. (Ani zde si nemůžeme být zcela jisti, zda jde o ony „hodiny”,

kteřé šly o pět minut pozdě.) A šestí tónový časový rozhlasový signál zněl pravidelně každou půlhođinu.⁶⁰

A v dalšíř odstavci: „Pět třicet, jedenáctého listopadu, tisíc devět set padesát a něco. Ani nábreží Seiny, ani Lucemburská zahrada, ani Pont des Beaux Arts – ale vysokotlaká kolona a laboratoře a vinklery a odpařovací věž, zuhelnatělá cesta, po níž kráčí opilý saxofonista, destilace a potrubí čpavku, cisterna a hlídkové věže ostnatý drát a zauhlování a fenoly a pyrokatechin pustopustá pustota, Stalinovy závody, hromadný hrob, přerývaný bagry a buldozery, tento svět – naděje, naděje světa.” (110) Probouzíme se tedy ze snových obrazů, v kterých se zrcadlila vypravěčova touha po svobodě, do světa drsné skutečnosti s ostnatými dráty a hromadnými hroby. Snová atmosféra, stejně jako noc, hraje, jak jsme viděli, v celém příběhu důležitou roli, proto tuto pasáž, v které se náhle odhalují fakta po celý příběh skrývaná, lze také chápat jako prozření do bdělého stavu reality běžného rána. Noční iluze a vlastní myšlenky (přeneseně vzato všechny racionální reflexe, vzpomínky, popisy a návraty do minulosti stejně jako vyprávění příběhů jiných lidí) se vztahují k této chvíli „beznaděje, kdy Bůh mlčí, ďábel je unaven”, „rozhodující hođině”, v níž je nutné si na vše rychle vzpomenout. Také se rozloučit s blízkými a opět vstoupit do života, neboť příběh pokračuje a „Není jiného východiska.” (114) A dovolím si i domněnku, že čas vyprávění (a potažmo příběhu celé knihy) by mohl být chápán také tak, že proběhl v oněch pěti prázdných minutách, o něž se hođiny opozdily.

Vrací nás to opět k Ekovu rozboru, který si také v Nervalově knize upozorňuje na významnost okamžiku, v němž je ve změti neurčitých časů (zde je to dáno především kombinováním francouzského imperfekta – také času naznačujícím trvání děje i jeho opakovanosť - s prostým minulým časem) prozrazeno jedině určité datum v celé knize, a to v poslední větě. (Eco, 1997, 54) V *Sylvii* je vyprávěno mnohokrát na hranici snu a skutečnosti: „Tento stav, v němž mysl ještě odolává prapodivným kombinacím snu, způsobuje často, že člověk vidí v několika minutách nejvýznamnější obrazy dlouhého životního období.” (Nerval, 1957, 35)

Ještě jeden velký román světové literatury, je příhodné zmínit – je jím *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta. Nejenže zajímavě prolíná časové vrstvy (což detailně popsal Gérard Genette, a my jeho metody také využijeme), ale rovněž tematizuje motiv snu. Na začátku svého mnohosvazkového díla vypravěč mluví o zmatku po náhlém přerušení krátkého spánku, který přichází po probdělé noci.⁶¹ A vysvobozením z této

⁶⁰ Časové znamení bylo v této podobě zavedeno od 1. října 1947. Informace dostupná na WWW [1. dubna 2008]: http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/zprava/zprava/8229_Casova_znameni_celého_světa.

⁶¹ “Spící člověk udržuje v kruhu kolem sebe pořadí hođin, posloupnosť let a světů. Při probuzení se v nich pudově orientuje a vyčte z nich, který bod na zemi zaujímá i jaká doba uplynula, než se vzbudil; ale tyto

nejistoty způsobené dezorientací v čase a prostoru („byl jsem nuznější než jeskynní člověk“) pro něj byla vzpomínka nejprve na místa, která kdysi obýval, „(...) přicházela mi jako pomoc shůry, aby mě vyprostila z nicoty, z níž bych se sám nedostal; přelétal jsem ve vteřině nad staletími lidské civilizace a nejasně zahlédnuté podoby petrolejových lamp, pak přehrnutých límců ponenáhlu obnovovaly původní rysy mého já.” (Proust, 1979, 19) Celý mnohosvazkový román je pak v podstatě snahou (možná marnou) znovu vyvolat tyto ztracené časy, aby se zachránil z chaosu neuspořádaného světa uvědoměním si své vlastní pozice v něm.

Přechody mezi jednotlivými časovými rovinami jsou téměř neznatelné, lze se v nich orientovat díky časovým narážkám, o nichž můžeme zpětně říci (po určení přítomného bodu vyprávění), že celý text je jimi protkán.⁶²

Spojují Jedličkovu prózu s jinými díly šedesátých let, například se *Zlatou renetou* Františka Hrubína (1964), kde každý odstavec znamená jinou časovou vrstvu a neohlášené přechody mezi nimi výrazně přispívají k estetickému dojmu. Zdeněk Kožmín píše: „Autor od sebe nijak výrazněji neodděluje přítomnost a minulost, ovšem vždy je jasné, zda jde o události minulé nebo přítomné či o jejich vzájemný průnik.” (1967, 99) Což prý v Hrubínově próze vede k obrazu totální dramatičnosti života.

Podobné komplikování časového rozvrstvení je možné vidět i v literatuře tzv. francouzského nového románu. O knize Clauda Simona *Příběh* už byla řeč, na ukázkou z ní uvedu ještě jeden odstavec, kde citovaná scéna z náměstí je vidět zase z jiného pohledu:

„(...) a ještě jiná (fotografie) braná z nadhledu (z nějakého okna, střechy) a na ní jakési náměstí, křižovatka, propojení dvou úctyhodně velkých tříd (...) (vlevo a mimo záběr fotografie, kde se nacházel – jak říkal nápis – pálicí kulomet), zastřelení či zranění lidé anebo ti, kteří se vrhli sami k zemi, aby nebyli zasaženi, překvapení v okamžiku, kdy se průvod – nepochybně nesoucí prapory, hesla a transparenty popsané tajemnou azbukou jako t na druhé fotografii – vyvalil na křižovatku (...) *V tu chvíli propukla nedaleko odtud střelba Lidé na náměstí se rozprchli nebo vrhli na zem a izvozcíci stojící na rozích se cvałem rozjeli do všech stran (...)*

některá písmena na rozvinutých transparentech se podobala znakům řecké abecedy a dařilo se mi...

kam pojedete?”⁶³ (Simon, 1985, 82)

řady se mohou smísit a rozpadnout. Když ho k ránu po neprospané noci překvapí spánek při čtení v poloze příliš odlišné od toho, jak je zvyklý spát, stačí jeho zdvižená ruka, aby zastavila slunce a posunula je zpět, takže v první chvíli po probuzení již nebude vědět, kolik je hodin, a bude mít za to, že šel právě spát.” (Proust, 1979, 18–19)

⁶² Takto vnímá Eko i Nervalovu Sylvii. (Eco 1997, s. 55)

Vzpomínky hlavního protagonisty se vracejí i během jeho rozhovoru jako nějaké bójky z hlubiny zpět na hladinu, aby se opět potopily a vynořily na jiném místě. To je dáno i návratem hlavní postavy do míst důvěrně známých, což Simonovu knihu spojuje se *Zlatou renetou*. Jiný příklad je ve slavné knize Alaina Robbe-Grilleta *Žárlivost* (1957). První odstavec citované ukázky přibližuje základní situaci knihy – dům na plantáži, druhý popisuje postavy na fotce, která se v následujícím odstavci ale rozpohybuje, jako by u ní vypravěč byl přítomen, následuje ovšem podobné potočení ženy jako na fotografii, nyní už opět ale v domě, do něhož se vyprávění nakonec vrací.⁶⁴

Zatímco, jak se domnívá Gérard Genette, v Robbe-Grilletových románech není „rekonstituce“ časových posloupností vždy možná, protože je v nich „časový odkaz záměrně převrácen“, my ji v Jedličkově knize budeme na několika příkladech sledovat. (2003, 312) Hned několik časů se objeví v odstavci, kde se „pouští“ do vyprávění: „Začnu tedy svým obležením. Na silnici, která vede od Stalinových závodů k litvínovskému Koldomu, je po každých dvou stech metrech vyryto do betonu datum. Za starými jatkami asi uprostřed neomítnuté cihlové osady, kterou postavili za války francouzští zajatci, setřeno deštěm a vyleptáno žíravým popílkem fabrik a povrchových dolů, je datum 18. II. 1948. O kousek výš, ve směru budoucnosti, je do betonu vytlačeno několik dětských bosých stop.“ (12) Z přítomnosti se dostáváme do válečné minulosti a února 1948, o všech obdobích se v knize nezřídka vypráví. Rozvolněná struktura textu nahrává i náhlým přechodům mezi jednotlivými scénami, které se odehrávají v jiném časoprostoru, příkladem je i absurdní navázání promluvy ženy v trolejbusu na přímou řeč Alice:

„– A je to jedna děvka vedle druhý! Jedna děvka vedle druhý!

– Ano, ovšem, to jsem já, říká Alice, – ano, na Eiffelce (...)” (108)

Výše uvedený motiv dětských stop ilustruje jakým způsobem se jednotlivé časové vrstvy ve fikčním světě Jedličkova narativu „otiskují“. Když se na něj podíváme podrobněji, zjistíme, že je dále rozvíjen. Dítě otisklo své bosé stopy o něco později, než byl 18. únor 1948 (toto datum se váže k počátkům únorové krize), ovšem „(má-li Einstein pravdu)“, jak se píše v prvním vydání, druhé z neznámých důvodů tuto větu

⁶³ Zachovávám zde Simonovo členění textu.

⁶⁴ „Na rohu psacího stolu stojí perletí vykládaný rámeček se snímkem od pouličního fotografa, pořízeným v Evropě na první dovolené po pobytu v Africe.

A... sedí před průčelím velké secesní kavárny na ozdobné kovové židličky, jejíž opěradla a lenoch ze spirál sevřený jakousi závorkou vypadají spíše efektně než pohodlně. Ale ve způsobu, jak A... na této židli sedí, zračí se její obvyklá nenucenost, přirozená, ale ne nedbalá.

Potočila se s úsměvem k fotografovi, jako by ho chtěla vybědnout, aby snímek udělal. Její nahá paže přitom nepřerušila započatý pohyb, kterým právě odkládala sklenku na stůl vedle sebe.

Ale ne proto, aby tam dala led, poněvadž se ani nedotkla třpytné kovové nádoby, která se pomalu omžívá. Dívá se nehybně do údolí před nimi. Mlčí. Neviditelný Franck po její levici mlčí rovněž. Snad zaslechla za zády nezvyklý šramot a chystá se obrátit, jakoby náhodou, směrem k žaluzii.” (Robbe-Grillet, 1965, 37)

vynechává⁶⁵. A další zmínka nás posouvá do dnů převratu: „Toho dne, kdy litvínovské dítě zanechalo své stopy v betonu silnice, přinesly noviny zprávu o demisi vlády.” (21) Zpráva o chystané demisi se mohla objevit v médiích okolo 19. února, neboť vypravěč dál říká, že „Pak asi o dva dny později nás svolali do Slovanského domu na vysokoškolský výbor strany.” (22) A druhý den poté měl Gottwald projev na Staroměstském náměstí (23), tj. 21. února 1948. Podstatná je ale poslední narážka na stopy v betonu, když se večer po demonstraci vraceli do svého bytu: „(...) to dítě, které zanechalo otisky svých bosých nožek v betonu uprostřed litvínovské staré osady, blouznilo v horečce (...)” (30) Pokud naše chronologie platí, tak dítě vstoupilo do čerstvého betonu 19. února a o dva dny později už mohlo, jak se dozvídáme, blouznit v horečce.

Vybraná ukázka nastiňuje, jak důsledná může být práce s jedním drobným motivem (podobně funguje například zmínka o pelech králíka strana 12 a 30), ale naším cílem není se všemi v knize podrobně zabývat, ostatně to často může vést do slepých uliček, protože vše v příběhu nemusí být nutně tak logicky uspořádáno. Ale vidíme, že podobně jako nůž horníka Jozky znamenají v určitých případech entity fikčního světa pojítko s historickým událostmi aktuálního světa, které teprve umožňují dát textu určité časové pořadí. Tak jsou na časové přímce litvínovské silnice do betonu vyryty různé děje, jelikož prostor knihy a jednotlivé věci v něm mohou kdykoliv sloužit ke spojení zcela odlišných faktů.⁶⁶ Fikční svět má prostřednictvím vypravěče jakýsi osudový charakter, protože v jediném okamžiku je možné vidět prapor k výročí revoluce a opodál na zemi ležící křivák vážící se k oněm událostem.

Gérard Genette ve své *Rozpravě o vyprávění* nabízí komplexní přístup k problematice času, přínos této studie je ale mnohem větší. Obsahuje jeden z nejrozsáhlejších modelů tří narativních rovin, k *histoire* (zhruba odpovídající *fabuli*) a *récit* (syžet) připojil *naration* – tj. akt vyprávění samotného. Podstatná pro náš rozbor je jeho kategorie času, v níž se zabývá „vztahem času příběhu a času promluvy”.⁶⁷ (Genette, 2003, 308) Výše už jsem uvedl základní formalistický přístup, který ustanovil původní dichotomii *fabule* a *syžetu*, právě vztah těchto dvou složek (vynecháme-li jejich různá pojetí v jednotlivých teoriích) se odráží i na časovém uspořádání *narativu*. Rimmonová-Kenanová k tomu říká: „Čas v narativní fikci tedy může být definován jako chronologický vztah mezi příběhem a textem.” (2001, 52) („Příběh” u ní odpovídá

⁶⁵ Je to jedna z poměrně pro smysl knihy významných nesrovnalostí oproti 1. vydání, kde se text v závorce vyskytuje na straně 9.

⁶⁶ Samotný název ukazuje časový posun na prostoru cesty, to už je mimo odkazu na Danta a promlouvání za jiné osoby třetí možná interpretace titulu.

⁶⁷ Jak sděluje, zde na rozdíl od ostatních kategorií přejímá doslovně charakteristiku Tzvetana Todorova ze studie *Kategorie literárního vyprávění*, 1966.

Genettovu *histoire* a „text” – *récit*.)⁶⁸ Spolu s Umbertoem Ekem (mluvícím o *Sylvii*) můžeme také říci, že k nejvýznamnějším časovým přechodům Jedličkovy knihy dochází právě na švu mezi fabulí a syžetem. (Eco, 1995, 61)

Genette rozlišuje aspekt posloupnosti, trvání a frekvence. My se budeme věnovat jen prvnímu, protože se projevuje v Jedličkově próze nejvýrazněji. Týká se nesouladu mezi pořadím vyprávění a příběhu, což nazývá *anachronií*. (Genette, 2003, 312) Její základní projevy jsou *analepse*⁶⁹ (jinak také retrospektiva) – zpětná zmínka o uplynulé události a *prolepse* (*anticipace*) – předjímání budoucích událostí. Obě dvě dále rozebírá, nastíním jenom jeho některé projevy charakteristickým pro náš *narativ*. Důležité jsou ještě pojmy *dosah* a *rozsah*, první znamená rozpínání *anachronie* do minulosti a budoucnosti, tj. větší či menší vzdálenosti od okamžiku přítomnosti a druhý délku trvání příběhu. Rozsahem v *Kde život náš...* by mohlo být oněch pět minut, které jsme určili jako přítomný okamžik promluvy vypravěče, dosahem pak necelých třicet let, bráno od narážek na dobu vypravěčova „narození”, mimo jiné tehdy Lindberg přeletěl Atlantik, tj. 1927 (54), což je nejstarší údaj, který se v knize objevuje. Ostatních časů není zmiňováno málo, nejčastěji je odkazováno k únorovým událostem, které jsou líčeny dokonce po dnech, víme, co se dělo těsně před nimi, a také díky oné osamocené informaci i těsně po nich, v únoru roku 1949. Mimo nejstaršího období vypráví o svém dětství (např. 54) a válečném dospívání. K předválečnému času se vrací i jeho soused, kterého potká na zastávce, po nostalgické reminiscenci dojde i k jeho srovnání s přítomností: „Ale dneska je to zase sranda.” (48) O době mezi válkou a únorovým pobytem ve studentském bytě nemáme žádné informace. Zejména po roce 1949 se v Jedličkově *narativu* rozprostře ona mlha a jen několik málo zmínek lze snadno časově zařadit. Například podobně jako u sebe charakterizuje narození svého syna, lze odvodit, že to bylo roku 1952 (66), příjezd do Litvínova se stal v létě 1953 (32). Pomocí motivu stavby Koldomu také můžeme rekonstruovat určité roviny, v počínajících 50. letech, o nichž se vypráví zejména na začátku 2. dílu, se nad jeho stavbou „třepotal smrček ozdobený barevnými fábory” (40), protože tehdy k němu dosáhla i betonová silnice – jde o rok 1953.⁷⁰ Ale na konci knihy jsou míněna pozdější léta. Když vypravěč říká, že příběh „donekonečna pokračuje”: „Drozdi si postavili hnízdo mezi fábory glajchy na rozestavěném druhém křídle Koldomu.” (109) Podobně funguje motiv řítících se

⁶⁸ Obojí jsou v podstatě pseudočasy, čas příběhu je konvenční konstrukt a čas textu (*récit*) lze metonymicky odvodit z procesu čtení. Viz k tomu Rimmonová-Kenanová, s. 52.

⁶⁹ „Termínem *prolepse* označíme každý *narativní* manévr spočívající ve vyprávění nebo v předčasném vyvolávání události, která má teprve následovat, *analepsí* označíme každé zpětné připomenutí předchozí události v místě příběhu, kde se zrovna nacházíme.” (Genette, 2003, 315)

⁷⁰ Tzv. Koldům architektů Václava Hilského a Evžena Linharta se začal stavět v roce 1947 a první etapa (západní křídlo) byla ukončena 1953, poté se začalo s 2. etapou (východní křídlo) a celý dům byl dostavěn v roce 1958. (Poche Emanuel a kol. Umělecké památky Čech 2. Praha : Academia, 1978, s. 300)

trolejbusů na pláni mezi Mostem a Litvínovem, na straně 65 k nim poprvé přibude „(...) zatímco se venku zdupanou pláni řítily trolejbusy a tramvaje (...)” – mohlo by jít o rok minimálně 1957, kdy byla tramvajová trať znovu zprovozněna.⁷¹

Především analepsí je v takovém textu mnoho, v souvislosti s nimi bych připomněl tzv. „vnitřní analepse – homodiegetické”, které se týkají stejné akční linie jako výchozí vyprávění. První jejich druh „odkazy”, zahrnují retrospektivní pasáže, které „zpětně vyplňují předchozí mezeru vyprávění, vzniklou provizorním vynecháním”. (Genette, 2003, 324) To charakterizuje i Jedličkův text, v němž se velmi často něco krátce zmíní, aniž by to bylo blíže rozvedeno, a vyprávění se k tomu vrátí až úplně jinde, i na několika místech. Například se na druhé straně dozvíme: „Tenkrát jsme ještě chodili po Praze (...)” (12) a další rozvinutí je až na straně 19. Ovšem nejvýrazněji se to projevuje na uvádění některých postav. Především o dívce jménem Alice se knihou line jakýsi skrytý příběh, protože jednotlivé drobné nápovědy jsou roztroušeny po celém textu, můžeme jejich sledováním odvodit tragický osud, symbolický pro onu dobu. Dívky, která zřejmě před rokem 1948 navštívila Paříž a mohla mít zde i sňatek, ale nakonec zůstala v Praze, a může o návratu do francouzské metropole jen snít, či vyprávět přátelům, kteří už jí pomalu přestávají věřit. A poslední zmínka se dá interpretovat tak, že přes to ve svých původních svatebních šatech se sňatku, i když zřejmě ne takového, jaký chtěla, dočkala. Poprvé je uvedena jako by bezděčně na straně 43: „To bylo ještě v těch temných létech kolem padesátého roku (...), kdy Alice, opřena o výkladní skříň Darexu, tiše plakala steskem po Paříži.” Další věta nám toho také mnoho neprozradí „(...) Alice v silonové spodničce na nábreží před hradčanským panorámatem, dívající se za padesát haléřů na sluneční skvrny (...)” (50), až jinde se dozvíme, že často sedává s vypravěčovou přítelkyní z dětství, „aniž se kdy před dveřmi Alice objevil poslíček z Darexu (...)” (55). Chce se dožít „soumraku na nábreží s bukinisty”, ale z Pařížské nerealizované svatby jí zbyly jen svatební šaty. (91, 92, 103) „Vodil mě po galeriích a po nábreží a Montmartru, ale ani jednou mě nepolíbil...” (108) A poslední zmínka mluví o tom, že dítě nemůže pochopit, že „(...) výstřelem z Aurory se všechno teprve začíná (...), že Alice pláče, když v kostýmu barvy pařížského vzduchu stojí před sňatkovým úředníkem.” (109)

Prolepse je podle Genetta v evropské literatuře méně častá, ale přesto: „Vyprávění v ich-formě se snáze než jakékoli jiné propůjčuje k anticipaci, a to z důvodu svého otevřeně retrospektivního charakteru, který opravňuje vypravěče činit narážky na budoucnost a zvláště na jeho současnou situaci, narážky, které částečně naplňují jeho

⁷¹ S výstavbou trati Most – Litvínov se začalo 1. dubna 1952, stavba probíhala směrem od Litvínova k Mostu a první část trati k Záluží se zprovoznila k 1. dubnu 1957, tedy po pěti letech výstavby. (Ludvík Losos a kol. Atlas tramvají. Praha : Nakladatelství dopravy a spojů, 1981.)

roli.” (Genette, 2003, 480) (V množství prolepsi v *Hledání ztraceného času* nevidí jinde obdoby.) Příklady prolepsi, i jiných analepsi níže popíši při detailnějším rozboru jedné ukázky.

V souvislosti s některými pasážemi Jedličkova narativu je oprávněně ještě zmínit, že děje v textu musejí být nutně prezentovány lineárně, jak říká Wolf Schmid, přináležejí to některým uměleckým druhům, včetně literatury, a proto i ty, které ve skutečnosti mohly probíhat současně je nutné podat posloupně.⁷² (Schmid, 2004, 38) To sebou vždy nese i změnu časové perspektivy: „Vypravěč se na časové ose vrací zpět od bodu, kterého už vyprávěním dosáhl, aby vyprávěl ještě o událostech, které se udály ve stejné době jako ty, o nichž se už vyprávělo.” (tamtéž, 40) Úseky v *Kde život náš...*, v nichž se na krátké ploše zpětně shrnují děje a časy již uvedené toto potvrzují, zároveň se v knize ale vyskytují takové, kde se jediný okamžik představuje výčtem různých dějů a situací, které v něm proběhly, jako by se vypravěč s nutnou linearizací vyprávění chtěl potýkat.⁷³

Příkladem první skupiny, kdy se zpětně dávají do souvislosti souběžné děje, je již známý odstavec, na konci vyprávění o staroměstské demonstraci: „Petr Zenkl odjížděl v tu chvíli s povýšeným úsměvem hlupáka ke svým přátelům na vepřové hody, můj přítel, dnes už dávno ztracený v žíravém popelu let, listoval se svou první láskou v albu rodinných fotografií, to dítě, které zanechalo otisky svých bosých nožek v betonu uprostřed litvínovské staré osady, blouznilo v horečce, Gottwald projížděl v pancéřové limuzíně pražskými ulicemi a divoký králík v rohu mého rozestavěného pokoje se chvil zimou.” (30) Rozvíjející se motiv dětských stop nám, ukazuje, že jednotlivé časové vrstvy na stejné úrovni vypravěč důsledně řadí vedle sebe. Jiný příklad, v němž jsou do souvislosti dány zcela marginální děje s historickými událostmi je na straně 93–94: „Alice podnikla svou pařížskou cestu v době, kdy se litvínovské domky blížily svému dokončení a kdy půda, z níž vyrážejí krokusy mého souseda, byla ještě pokryta jehličím, srnčím trusem a kostičkami ptačích mrtvolek. Lidová Čína zatím zvítězila, započalo se s generálním dílem přeměny přírody a životopis národa byl odkryt sérií stranických prověrek. (...)”. Pro druhou je typické například vyjmenování událostí spojené s rokem „narození” vypravěče (54) nebo jeho syna (66). Vidíme, že to vede i k proměně tempa

⁷² Schmid se touto problematikou zabývá v souvislosti s přechodem od druhé roviny textu – příběhu k vyprávění, provází ji právě linearizace dějů a permutace, tj. nahrazení přirozeného chronologického řádu umělým. První operace je obligatorní, druhá fakultativní. (Schmid 2004, s. 38–39)

⁷³ Zda se, že tohle nejvíce vadilo dobovým recenzentům: Například Antonín Brousek se domnívá, že jde o falešnou koncentraci, které mnohdy dosahuje „jen tím, že vedle sebe hustí – ovšem plošně, nikoli do hloubky a prostorově – nejdisparátnější útržky skutečnosti, historické vedle banálně osobních (...)“ Což vede přes prvotní poutavost a osobitost k mechanickému stereotypu. (1966, 67) Markéta Broušková: „Tak jako je pre Párala příznačná mechanická účelovost, pre Jedličku sú typické mechanické paralelismy à la keď nastúpil Hitler, začal som chodiť do prvej triedy atd., ktoré sice umožnili autorovi maximálnu plošnú, nie však hlbkovú koncentraciu. Jedlička do istej miery nadcenil techniku strihu jednoduchou paralelnou konfrontáciou faktov, ktoré potom nevyhnutelne zostávajú až príliš v autobiografickej rovine, zostávajú privátnou látkou, vyslovene súkromou reakciou na problematiku vlastného života. (1966, 46)

vyprávění, jako by se scéna, o níž se vypráví, na okamžik zastavila, aby mohly být uvedeny ve zhuštěné podobě další okolnosti. Usnadňují to již známé motivy, které jsou při každé takové scéně nově rozvíjeny. Myslím, že na to naráží Rimmonová-Kenanová, když říká, že dva faktory zmírňují nezvratnost času textu: fakt psaní, s tím spojenou možnost několikerého zpětného čtení (to je v souvislosti s motivickou výstavbou naše textu podstatný rys) a především existence „kvaziprostorových struktur, které ustavují supralineární vztahy, např. analogie.” (2001, 53)

5.4 Práce s motivy

Již jsme se několikrát dotkli toho, že motivy hrají v *Kde život náš...* důležitou roli. Ačkoliv jsou podle Lubomíra Doležela fikční světy „narativní makrostruktury”, a o „narativních mikrostrukturách”, tj. motivech, se zmiňuje jen příležitostně (2003, 46), my se nyní zaměříme právě na ně, protože jsou výrazným prostředkem konstruování fikčního světa této prózy.⁷⁴

Motivace, kterou vypravěč často tematizuje (př. „A já stále tiše říká, co je a co bude. Motivuje atematický syžet. Hledám motivaci svého osudu.” (54)), dostává dvojí význam. Oba postihuje i literární příručka, podle níž znamená „významové důvody řazení motivů v tématické výstavbě textu” a „odůvodněnost děje, jednání a postojů postav”. (Lederbuchová, 2002, 201) Při nástinu některých motivů se budeme držet přístupu Daniely Hodrové v práci *...na okraji chaosu...* (2001, 721–745), která je pojímá široce jako slovo, větu, obraz, ale i zvuk, hlásku, předmět.⁷⁵ Důležité je, že autor rozpoznání motivů napomáhá, záměrnost rozmístění v textu je klíčová i pro jejich určení, zda nejde například o jakýkoliv náhodně se opakující prvek, i když to, jak autorka dodává, je mnohdy obtížné určit. „Nejistota o tom, co je motiv a co ještě je týž motiv, nás však po pravdě řečeno nemusí příliš znepokojovat – patří totiž k povaze literárního díla.” (tamtéž, 723) Motivy vytvářejí v hloubkovém uspořádání díla systém. Vracející se motivy – leitmotivy, jsou vtaženy do nových kontextů a vyjadřují také plynutí času. Ale také, jak jsme o tom již mluvili v souvislosti s kruhovou kompozicí, neustálé opakování scén či motivů sugeruje pohyb do „hloubky, do nekonečna” (tamtéž, 456). V případě Jedličkovy prózy i životního koloběhu, první věta se objeví i v předposledním odstavci a je příznačné, že zní „Začít a skončit je možno kdekoliv”. Ale také to vede k obrazu životního stereotypu, viz otevírající se dveře, vstávání lidí na noční směnu atd.

⁷⁴ Zde se přikláním k názoru Petra A. Bílka, který knihu v principu variace řadí k základním a určujícím dílům 60. let, které tuto metodu široce využívaly. Myslím, že má na mysli jak variaci motivu, tak již zpracovaného tématu. Viz citovaná práce.

⁷⁵ Podle ní je motiv “zvláštním způsobem užití slova, věty, obrazu – takovým způsobem, který naznačuje jeho vnitřní souvislost s příběhem a smyslem díla, například prostřednictvím opakování, umístěním v jádru díla, někdy i grafickým zdůrazněním apod.” (Hodrová, 2001, s. 721)

Už „půle života“ ukazuje i možnou intertextovost motivů souvisejících s jinými díly a autory, na něž se v knize odkazuje nesčetněkrát. (Mj. Dante, Homér, Bible, Lautrémont a surrealismus obecně, Mácha, Proust, Kafka, Goethe.) Množství narážek se váže například na Máchovo dílo, namátkou: je zvykem zdravit se dobrou noc (15), občas sem zavane vítr mrtvého motýla (33), zločinní mniši chodí hradními zříceninami (73), „– Hynku! – Viléme! – Jarmilo!“ (106). Mnohé jsou mají složitější pozadí, například zmínka o tom, že svářeč Benda na fotografii připomínal Čumpelíkův obraz Jitro únorového dne (ve skutečnosti se obraz jmenuje Na úsvitu únorového dne), nás jednak posouvá do událostí roku 1948, jednak se váže k oné „lepkavé hodině“ času vyprávění. Podobně v následujícím odstavci vypravěč prozradí, že načmáral na kavárenský stolek: „Ici était Robert Desnos le 23 mai 1952“ a vzpomene si na zmíněného Josefa Stunu. (79) Onen čas se váže také k úmrtí francouzského básníka, zemřel nad ránem 8. června 1945 (zaznamenal to onen lékař), ještě dříve nakreslil obrázek Un homme est mort ce matin (Zde dnes ráno kdosi umřel) – jako by si smrt předpověděl. (Mimochodem je také tvůrcem básně *V půli cesty* o „středu života“.)

Jak už jsme viděli, mnoho motivů se váže k časové posloupnosti příběhu, jejich drobný posun naznačuje dějový vývoj, soustředění na jednom místě pak dokáže narušovat onu lineárnost, jak o tom mluví Rimmonová-Kenanová. Ale někdy si s nimi vypravěč pohrává, jako by chtěl vyvrátit logickou, vysledovatelnou strukturu textu, zároveň tím udržuje čtenářovu pozornost, protože se objevují v nepatrných obměnách. Dívka z Hané, podnájemnice studentského bytu se, jak je uvedeno na straně 21, „vracela domů kolem jedenácté, napustila si vanu horké vody (...)“, kdežto při vzpomínce na straně 83 se dozvídáme: „Vracívala se kolem deváté a ještě oblečena si napouštěla vanu horké vody.“ Vzhledem k ostatním detailně zpracovaným motivům nelze usuzovat, že jde o omyl. Podobně vypadá zobrazení lidí pod jeho okny: jeho syn si zde píská na píšťalku s ostatními dětmi (66), ovšem tento čas není zařaditelný, jinde si dvě holčičky pod jeho oknem zpívají (107), což se váže na poslední snovou scénu otevřených dveří, ale na straně 56 jde o čas přítomnosti: „Moje téma, smím-li to říci už dnes, zde, v tomto větrném pokoji, pod jehož oknem píská soused válečnou odrhovačku, je dekanonizovaným tématem cesty a věrnosti.“ Z toho důvodu je toto ta jedna drobná výjimka v čase vyprávění, který jsem určil do doby okolo svítání. Nepravidelnosti a drobné odchylky patří také k výstavbě Jedličkova narativu.

Daniela Hodrová také mluví o motivu, který „metaforicky vyjadřuje postup, na němž je dílo vystavěno“, což je podle ní pro 20. století „nesmírně příznačným jevem“. (Hodrová 2001, s. 733) Takovými jsou například dva hudební motivy: první je „Klavierkonzert in d-minor, des Köchel-Verzeichnis, No. 466“ Wolfganga Amadea

Mozarta (52), který popisuje Petr A. Bílek ⁷⁶, druhý Čajkovského 1812 (17), v němž významně dochází k průniku skutečných zvuků (výstřely s děla apod.), stejně jako citací jiných písní do skladby.

O opakujících se motivech, které vytvářejí vlastní příběhy, jsme už mluvili v případě Alice. Pomocí nich jsou uvedeny komplikovaně na scéně nové postavy. Do reminiscence na válečné odpolední čaje v rodinách spolužaček vypravěč vloží odstavec o tom, jak spolužačce říkal, že „bez předsudků jsou lidé v Rusku”. Její otec, majitel velké projekční kanceláře, se dodnes v tisku vyjadřuje k architektuře. Poté se ale vrátí k situaci odpoledního čaje, kde mu jiný otec, vytkne jeho smělost. O tom, že jde o jiného člověka a jiný děj, se dozvíme pouze z jeho gesta „tvárné advokátské ruky”. K dalšímu prolnutí obou osob dojde tím, že starý advokát je ve stáří nasazen na stavbu mostu. (59–60)

Ještě složitěji se linou dějem milostné motivy. Jedny odkazují na jeho ženu, jak víme, bydlel u ní v bytě. Tehdy se domnívala, že se směr tramvaje řídí litinovým kolem s klikou. (19) Druhé na dívku Táňu a další se pojí k nepojmenovanému milostnému obrazu, s nímž se zřejmě v závěru loučí „a ty, která nemáš jména, sbohem!” (114), ale všechny se v textu komplikovaně prolínají. Táňa je poprvé blíže identifikována až na straně 77, vypravěč sdělí „hled'te, léta jsem to jméno nenapsal!”, ani v knize se do té doby nevyskytlo, na rozdíl od motivů vázících se k ní. Díky tomuto konkrétnímu pojmenování víme, že se tehdy loučili na tramvajové zastávce a ona se choulila „do kabátu se žlutými kostkami”, jako „předobraz tvé zoufalé zimomřivosti” – ale to už oslovuje svou ženu. Že byla jeho první láskou lze odvodit z věty „jednou přijde i okamžik, kdy vaše první láska, ukonejšivší dítě, které není vaše, odejde do koupelny a náhle se vrátí v bílých plesových šatech s konvicí světlého čaje a domácími sušenkami.” (92) O dítěti se zmiňuje jinde: „Je tomu na osmý rok (...) Už nikdy, už nikdy nerozsvítíš zvednutím víček červené světlo v posledním krajním okně protějšního domu, už nikdy, ty sladká, přítomně minulá, nebudeš vratce houpat prošlapaný střevíc v soumraku nad řekou, když pradelny sbírají prádlo – a je to snazší. (...) Máš prý dítě, chlapečka.” (30–31) Díky barvě jejího kabátu a této scéně můžeme s Táňou spojit další nespecifikované narážky: „(...) stromy a kopřivy, které tu zbyly, a pradelny u řeky a voda a nedopité pivo a ty, ty bolestná a zimomřivá, která přijdeš, abych ti zůstal věrný, a všechno... (...)” (50) V dalších zmínkách se spojí oslovení Táni s jeho ženou: ve výše citované lyrické pasáži si vypravěč v prvním odstavci přeje, aby přišla po „zryté pláni s červenobílou trasírkou” a svlékla se „ze svých květovaných šatů”, „ale dnes už vím, že nepřijdeš, že krmíš dítě, že se vám nedostávají tři stovky do výplaty, že pečeš sušenky, že pereš prádlo...”.

⁷⁶ “(...) právě tento koncert využívá napětí mezi kontextotvorným partem orchestru a „uměle“ virtuózní hrou klavíru, v němž byl dobově nejspíš part klavíru vnímán jako transkripce houslové melodiky.” (Bílek, 2000, 208)

V druhém říká: „Sbohem! Nikdy, ach, nikdy už tě nespatřím vlevo obrácenou (...), nikdy neřekneš s rukama v kapsách svého žlutě kostkovaného pláště (...). (90) Motiv pláště se váže na Táňu, lze k ní přičíst i konec prvního odstavce, ale kdo přichází po pláni, má květované šaty, a mohlo by proto jít o jeho ženu. Ale zda tomu tak je, nevíme, protože si na straně 46 přeje, aby „ještě jednou” přišla s onou trasírkou „plavá a sedmnáctiletá”, přitom, když vypravěči bylo 16 let a bojovalo se u Stalingradu, prožila jeho žena zimu v Terezíně (56). Navíc do těchto motivů proniká i neskutečný předobraz, charakterizovaný plesovými šaty a kyticí parmských fialek. V první snové představě se mu zjeví žena v „bílých plesových šatech” jeho matky s onou kyticí (17) a na straně 31 i 92 se objeví v souvislosti s Táňou. Samozřejmě musíme brát takovou interpretaci s rezervou, podobné variace motivů ukazují, jak je text složitě vystavěn a může nám mnohdy připomenout Doleželovy „nemožné světy”, v nichž se stejné události vyprávějí protikladně.

Podle Daniely Hodrové se některá období vyznačují vyšší mírou práce s motivy, příkladem je romantismus (zde lze hledat další spojitosti s Jedličkovou prózou a romantickými díly i ve stavbě textu), ale hojně jsou využity i v dílech 20. století. (2001, 740) Mimo zmíněného Robbe-Grilleta, který ve své tvorbě důsledně variuje množství motivů (př. rozmáčkнутá stonožka v *Žárlivosti*, či motiv „gumování”⁷⁷ v *Gumách*), a vůbec tvorby tzv. francouzského nového románu, bych se rád zmínil o dvou dílech české literatury.

V již zmíněné Hrubínově *Zlaté renetě* funguje zajímavě motiv ruky ve scéně, která má souvislost i s Jedličkovou tematikou: „Začal dlouze mluvit a jeho ruka, v níž se palička ztratila, pomalu pohltila síň, potom stavení, zahradu a dvůr a nakonec celý kraj, od obzoru k obzoru...Když se zvedla podruhé, s námahou ještě větší, ale výše než prve, prsty se ještě víc ohnuly: dlaň začala pukat a do prasklin se propadaly meze s habřím a trnkami, vody se rozlévaly, hlína se hrnula na žulové mozoly a obnažovala jiné. Ale už bylo odhlasováno, ruka klesla dolů. Zmizela Janovi z očí na dobu, než bys vyslechl závěrečný projev funkcionáře z okresu a poděkování za to, jak dobře všichni porozuměli myšlence jednotných zemědělských družstev; než bys poté do sebe obrátil dvě sklenky myslivecké a zapil je pivem a než by ses neosvětlenou cestou z návsi a zadem kolem chalup doškobrtal domů (...).” (1964, 50n) Jeden z prvních výrazných motivů Janovy ruky se začne objevovat již ve chvíli, kdy ho Toník přemluví a začínají se opíjet (strana 38). Podobně jako některé obrazy Jedličkova textu nebo rozpohybované obrázky a

⁷⁷ Daniela Hodrová právě na tomto motivu ilustruje motivy charakterizující metody užitě v díle, zde jde o vygumování stop po technice, jakým bylo vytvořeno.

pohlednice u Clauda Simona, není tento motiv ustrnulý, Zdeněk Kožmín to potvrzuje: „Tato projekce však není statická, ale je dynamizována.”⁷⁸ (Kožmín, 1967, 106)

Shrnování časových motivů obdobné námi sledované próze se vyskytuje v knize, která si také zajímavě pohrává s časovými přechody, *Sekyře* Ludvíka Vaculíka (v podstatě celý její příběh je vrácením se do různých časů v minulosti, protože návštěva bratra – vlastní pohnutka k vyprávění, je odsouvána do pozadí, odkazy na ně jsou podobně vágní „bylo to před čtvrt stoletím”, „všecko bylo dávno” „jednou v září za měsíčné noci” ap.). Například v první kapitole nejprve vypráví o několika minulých událostech, mimo jiné trhání jablek s otcem, protože jejich stromy „budou nám rodit za mnoho let, v čase o jehož rázu nevíme nic”, pádu člověka do potoka, hoření stodol. Aby vše na konci shrnul v překvapivých souvislostech: „Z dospělých stromů padal sice jablka. Ale co naplat, když tam, kde měl šumět rybnatý potok, šumí stoka, a kde ze tmy mělo svítit okno mlýna, stojí bloky a bloky činžovních oken. (...) A jedné noci, jedné noci tedy vyhořely i stodoly. Mám o všech těchto úkazech svou hypotézu.” (1969, 8–14) Najednou dostanou tyto dříve nahodilé události překvapivý smysl, protože je se uvedou v souvislost. Domnívám se, že na tom je založen i výčet mnohých situací v *Kde žijí*...

5.5 Prostor

Prostřednictvím opakujících se motivů jsme se pomalu přesunuly k vlastnímu prostoru Jedličkova narativu, komplexním motivem mohou být i různá místa, někdy se nazývající topos. (Hodrová, 2001, 733) Mnohdy je zachycen výčtovými pasážemi, v nichž se motivicky opakují různé prvky fikčního světa a k nim jsou přiřazeny nové, „Americká kravata s Leninovým mauzoleem, nápis Domov Stalinovců nad branou barákového tábora 17 – 18, Venuše z Mélu vytlačená do plexiskla, James Joyce v modré plátěné vazbě za oknem mosteckého antikvariátu v dusném deštivém dni v polovině padesátých let, Alice v silonové spodničce na nábřeží před hradčanským panorámatem (...), ten jednoruký harmonikář ve vlaku s násypnými kamny na trati z Litvínova do Chomutova film Marcela Carné, na nějž se připláčí koruna, poslední Velký v jakési nazelenalé rubašce, slzící nad Bílými stichy Borise Pasternaka, a Boris Pasternak v nevytopené boudě, do níž prší, encyklika *Rerum novarum* a básník, z jehož veršů si skládají vlaštovky děti unaveného policajta (...) a všechno... a všechno... a všechno...” (50) V takových situacích vyprávěč jen zdánlivě ustupuje do pozadí, opět si vybírá vedle

⁷⁸ Dále pokračuje: “Citovaná deskripce ruky je osobitou transformací motivu združstevňování vesnice. Vize je motivována i situačně (Toník a Jan jsou opilí), ale přesahuje tento situační charakterizační moment: vzniká fantastická a hyperbolická projekce lidské ruky do venkovské krajiny a oba obrazy se překrývají a prostupují.” (Kožmín, 1967, 106)

anonymních postav a obrazů, které se váží k jedinému okamžiku, důležité historické momenty. Nejenže vidí ve výloze knihy Borise Pasternaka, ale i jeho samotného, oproti tomu harmonikáře ve vlaku představí samozřejmě „ten“, což je dáno i tím, že je celá pasáž vystavěna na kontrastech.

Při popisu reality padesátých let se posouvá do pozice vnějšího pozorovatele, shrnuje některé skutečnosti a společenské jevy a dává je do souvislostí. Takové pasáže se blíží sociologickému průzkumu: „Neboť znovu byl závod obehnan ostnatým drátem a znovu byly na jeho obvodu postaveny dřevěné hlídkové věže na čtyřech dlouhých nohách (...) Stárli jsem. (...) Skončilo se období brigád a táborových ohňů a zákrsky na zahrádkách se už několikrát obalily neduživými lístky.“ (40) A o odstavec dále: „Pak konečně byl Kolektivní dům osídlen. Na balkónech bytů se suší prádlo, děti si po chodbách hrají s míčem a na špióny a pach všech kuchyní odvětrávaných na chodbu se slévá ve vůni blahobytu. Některá zařízení se však ukázala jako nepoužitelná a nová doba, přinášející nové potřeby, s nimiž projektanti nepočítali, si vyžádala další úpravy. Elektrickou lednici brzy přestali používat, když se zjistilo, že se tam krade, skříňky na donášku potravin použili na uskladnění starých bot, a na místě projektované knihovny zřídili stanici SNB.“ (41) Jako by se z proudu vyprávění snažil vystoupit, sledoval vše z většího odstupu a rekapituloval proměnu danou vývojem vyprávění.⁷⁹ I zde jeho interpretační funkce především spočívá na výběru a zdůraznění charakteristických předmětů (př. ostnatý drát okolo závodu, jako již zmíněný klobouk na hlavě Gottwalda).

Vlastní krajina hraje v knize významnou roli a má specifickou atmosféru danou už samotným industriálním prostředím severních Čech. Vyličení příjezdu do těchto míst je zachyceno vypravěčovými smysly jako expresivní výjev: byla to konečná stanice, viděl hrající si děti, dělníci valili balvan, jinde opravovali auto a kopali příkop, měl hlad, cítil sirovoříkový zápach a do toho všeho slyšel do pochodu znějící rozhlas. (31–32) I ostatní části prostoru podléhají jeho vnímání. Krajíně vévodí chemička – Hydrák, kolos, který se zživotňuje v nepřetržitém pohybu a symbolizuje zánik, jde o „zběsilou spleť konstrukcí a potrubí, která jako by zjevně demonstrovala poslední křečovitě pohyby umírajících.“, na jejichž hrobech je vystavěna. (34) Pozoruje prach, který továrna nepřetržitě chrlí na všechny věci kolem, podobně jsou svítiplynem nasáklé šaty všech.

⁷⁹ Podobně sleduje děje s většího odstupu například Fuksův vypravěč *Pana Theodora Mundstocka*. Uprostřed války začalo přibývat transportů. Vypravěč se zde od časté polopřímé řeči Mundstocka dostane do pozice nad postavy: „Pan Theodor ve své malé garsonce se chystal. Prakticky, metodicky, plánovitě.../In Namen des deutschen Volkes (...) rodina pana Richarda Bäckra si spakovala rance, každý do padesáti kil, a jela do koncentráku. (...) a ostatní paní domácí Hekšová, která dům už dávno neměla, jela také. (...) Grünwaldovi se oběsili, Streckrovi se otrávil plynem, Albína Schicková skočila z okna, Kohl se dal přejet u Chuchle rychlíkem. (...) / Něco z jejich bytů předtím odnesl pan Kopyto. / Jen Šternovi se ještě drželi. / Jen starý Moše Haus v Beneditské se ještě klepal. / Co bylo s Kolbem, se nevědělo. / S Ruth Krausovou...? / Pan Theodor Mundstock měl svou metodu a postup.“ (1963, 104–105)

Rozklad se projevuje i na smrtích, o nichž svědčit je, jak sám říká, jeho „osudem“ (54). Krajina je smrtí protkána, půda občas vynese napovrch kosti „člověka, který tu padl na útěku“ (15), po válečném náletu na chemičku jen mrtvé zahrnuly a obnovili její provoz (33), ale i staří lidé náhle umírají, jiní se zabíjejí oním svítiplynem, jelikož „Smrt tiše obchází.“ (70) K neobyčejnému zobrazení pomíjivosti věcí dojde při setkání s rakvařem na hřbitově, když je na odchodu, zvednuvší se vítr „hnal mezi spadalým listím plakat nějakého sportovního utkání.“ (70)

Ve světě knihy na nás na každém kroku číhají věci s otevřenou minulostí, díky tomu, že je tak vidí pouze jediná postava v knize – vypravěč. Je to prostor plný překvapení, nejenže závod lemují značky „Pozor minová pole!“⁸⁰ (37), ale v jeho očích je přístupný i vstupu supranaturálních jevů. Jeho syn si hvízdá „na píšťalku s osmi tóny a kdesi za domy, které postavil Severočeský hnědouhelný revír pro své zaměstnance, mu plaše odpovídají faunové.“ Vnímá, že je „za určitých sociálně historických podmínek s to přivolat z lesních houštin nahé dívky s rusými vlasy.“ (66) Jeho hledisko se může projevit i na jakékoliv věci ve fikčním světě (okno na Staroměstském náměstí patřilo kdysi i Kafkovi) i krajina má v jeho podání svou paměť, minulá i tragická období („bývala“ tu „tenkrát“ „černá zvěř“, „havíři“, „hrálo se ochotnické divadlo“ (32)), a nelze ji jen tak překrýt vrstvou hlíny: „Kdekoliv zde zaryje buldozer hlouběji do země, aby vyhloubil základy pro novou stavbu, hrne před sebou lidské kosti.“ (33)

⁸⁰ Domnívám se, že jiný autorův text je v zobrazení krajiny úzce spjat s jeho prvotinou. Uvádí v něm i další nápisy: „Pozor! Hrozí propadnutí“, o nichž píše, že nejsou „naprosto jen metaforou“, ale příznačné pro toto místo. Jinde krajinu velmi zajímavě popisuje: „Země, která je sáh po sáhu a jitro po jitru v děsivém tempu zabírána povrchovými doly, chemičkami, hutěmi, elektrárnami, kříž na kříž zprotínána silnicemi, tratěmi a visutými transportními drahami, terén, z něhož vyrůstá les komínů s rychlostí, úměrnou zániku krušnohorského lesa původního, který je vypalován tunami smrtonosného popílku a žíravých exhalací. Kraj rozkotaných chrámů, obcí pohlcovaných před očima útokem hald, vyvrácených polních křížů, zúhořených polí a zplanělých sadů, území zničené a z opačného směru pustošivými zásahy civilizace se připodobňující oné, až na kost šedomodrého lignitu ohlodané, zemi prvního dne stvoření.“ (Jedlička, 1968, část VII, nečíslováno)

Rozbor č. 2, Příběh o Pachtovi

Jednou z nejpropracovanějších pasáží knihy je příběh o Pachtovi (94–103). Jde o ucelenou epizodu, která charakterizuje všechny hlavní prvky struktury Jedličkova textu, především práci s motivy. I z tohoto důvodu patří k nejvýraznějším odlišnostem prvního a druhého vydání, že tak rozsáhlý a významný text neorganicky vynechává.⁸¹ (V prvním vydání jsou na místě pasáže tři tečky.)

Vypravěč nám na malé ploše představí životní snažení Ladislava Pachty (o jeho jménu už byla řeč) a jeho ženy Milušky Mizuňové⁸² a při vyličení jednoho dne jejich života se ještě přesune do dalších tří dějů, které popisuje paralelně: času revoluce v Maďarsku, tréninku Jungwirtha a Zátopka před Olympiádou a času neznámé izraelské ženy. Jejich příběhu ještě předchází odstavec o setkání Chruščova s Titem na Kavkaze, který je tematicky spjat s následujícími událostmi a díky němuž můžeme také naznačit přibližnou chronologii všech dějů. Jde tedy zhruba o počátek listopadu⁸³, ale podstatnější je, že se zde líčí jedny z nejdůležitějších světových událostí té doby a v celku příběhu vstupují do zajímavých souvislostí.

Příběh o Pachtovi začíná ráno, když odchází na trolejbus. Poté se vyprávění vrací do jeho minulosti, jak se seznámil s Miluškou a vypracovával se, aby si dnes mohl jet do Prahy pro našetřené auto. Před nástupem do vlaku ještě potká milicionáře z továrny, který mu oznámí, že mají pohotovost, a na cestě usne. Opět retrospektivní pasáž o jeho manželství a pracovním postupu. Mezitím se mu ve snu zjevuje Miluška (opět snová pasáž), vystupuje v Praze, udělá se mu nevolno. Další návrat k založení rodiny. Vrací se domů, nad městem se zastaví a překvapí ho náhlá nevolnost, začne zvracet vedle svého nového automobilu. I do jeho vysněného života zasáhne choroba.

Do tohoto hlavního příběhu jsou prostřihy vkládány ostatní situace. Mimořádné na dané epizodě je množství motivů, na nichž je vystavěna.⁸⁴ Téměř každé slovo v prvních odstavcích se v průběhu vyprávění nějak variuje. Na základě motivů, které se v nich vyskytují, můžeme všechny tyto děje vnímat jako samostatné kontrastní světy.

⁸¹ Můžeme se domnívat, že cenzuře přes ostatní skutečnosti v knize nejvíce vadila tematika povstání v Maďarsku.

⁸² Zajímavostí také je, že jako jediní znají postavu z jiné ilustrativní epizody, "Podívej Kondr! Zvyšuje svou odbornou kvalifikaci, bude prý dělat mistra dílen (...)" (99)

⁸³ Opět jde o vztah k vnětetextovým informacím: setkání obou představitelů se konalo koncem května 1956, druhá a definitivní ruská intervence v Maďarsku, na níž text pravděpodobně odkazuje, 4. listopadu téhož roku, Olympijské hry v Melbourne, probíhaly 22. – 8. 11. a motiv ženy cvičící hod ručním granátem asi odkazuje na Suezskou krizi v červenci – listopadu 1956.

⁸⁴ Zřejmě zde hraje roli i symbolika čísel: Chruščova s Titem doplní při setkání Bulganin, který se opozdil (94), Pachtovi s Miluškou se narodí dcera Marcelka, tři milicionáři zastřelí v Budapešti muže (102), ve vlaku do Prahy vidí tři muže v koutě hrát karty (98)

Život Ladislava Pachty a jeho manželky plyne klidným tempem, mají téměř všechno, co si přejí. Jejich svět je přeplněn „jemnými, měkkými, lesklými, leštěnými a mechanickými věcmi” (př. 98), jak se opakovaně dozvídáme, oni si také koupili americkou kuchyni, americký svetr, televizor apod. I jeho žena má ráda „čisté“ a „lesklé“ věci. S ní je spojen motiv „krásných“ tyrkysových svetrů, ovšem v úvodu je uveden nezvyklým přirovnáním – klaksony autobusů zněly “jako bekot dlouhosrstých australských ovcí s vlnou slézovou a petrolejově modrou a lososovou a medově žlutou a tyrkysovou, která sluší jen velmi světlým blondýnám.” (95) Pachta je oproti tomu zahalen vůní “pitralonu, mýdla a ústní vody” značící hygienickou čistotu (98), ale také je s ním spojen i motiv koženého obleku a novotou vonících potahů v autě. K obrazu jeho osobnosti přispívá i pneumatiková kresby, kterou vykreslí jak jeho obuv, tak v závěru i jeho automobil. K podobné poklidné atmosféře se váží obrazy dvou atletů. Když se vydali na trénink po pláži „slunce zapadalo do bělostné pěny oceánu” (95). Navíc nevinnou bílou barvu mají i jejich tretry.

Ovšem žena v „kibucu“ trénuje hod granátem u Genezaretského jezera, jehož hladina je „rozpálená sluncem” (98), navíc se dozvíme, že má na ruce vytetované číslo. Granáty se hází i v Budapešti, ale na muže v uzavřených sklepech (100). Maďarské povstání vypravěč navodí bezprostředně přímou řečí z projevu Imre Nagyho a jako v případě Staroměstské demonstrace zachytí jeho „pohled” drobný detail – zpívajícího mladého studenta. A o pár odstavců dále je na základě drobných obrazů sugestivně popisováno zastřelení muže, vidíme starý nápis vítající rudou armádu, jeho ruce na omítce a otevřené oči před výstřelem.

To vše se ale předchozích světů zdánlivě netýká. Ve stejnou chvíli, kdy vedle svého nového automobilu Pachta do noci vykřikne „– Ted’ máme všechno!“, vzlétnou letadla bombardovat Budapešť, aniž by to nějak do jeho světa doléhalo. Jenže vypravěč tyto události vnímá a staví je vedle sebe a tím vstupují do nečekané souvislosti. Pak i nenápadná zmínka – mladík v uniformě závodních milic, kterého Pachta potká cestou do Prahy, a tři milicionáři mířící na muže v Budapešti, dostává hlubší význam. Do světa, v němž spokojeně žije rodina v severních Čechách nepozorovaně tyto události začnou pronikat. Pachtu přepadne náhlá nevolnost, i „soudruh Bulganin“ onemocní. A klíčovou větou se pak stává výrok „Infekce se šířila“, který se objevuje na začátku i na konci příběhu.

Podobně jsou v protikladu i postavy prostřednictvím motivů barev, k Marušce patří několikrát zmíněná tyrkysová, běžci mají ony bílé tretry. Ale k Pachtovi se váže hnědá barva, můžeme ho vidět v „hnědém kožaku”, má také „koverkotový oblek

čokoládově hnědě barvy“ a koupil „kávově hnědého” respektive „čokoládového“ Spartaka.

Tak vypravěč označuje pomocí nepatrných motivů jednotlivé objekty ve fikčním světě a jeho funkce se neprojevuje, jak už jsme zmínili, přímým hodnocením fikčního světa, ale detailní hrou s jeho entitami, které dává do souvislostí. Tento příběh více, než který jiný, ilustruje vypravěčovu pozici, která neomezuje jeho horizont vnímání. Může vyprávět odkudkoli a o čemkoliv, přitom se vracet do jakékoliv roviny v minulosti a přecházet z časových rovin. Usnadňuje mu to práce s motivy, protože neudává přesně, co se kde odehrálo, či odehrává, ale pomáhá si souvislostmi s jinými ději, př. Pachtovi nepočali dítě v určitém čase, ale v době, kdy si pořídili „dvěstěpadesátku v chrómu”, ale i informacemi z aktuálního světa.

Rozbor č. 3, Časové posuny

Pro podrobný rozbor jednotlivých časových rovin, jsem vybral již zmíněnou ukázkou ze staroměstské demonstrace 21. února 1948, na níž jsme mohli vidět přesuny v perspektivě (ocituji z ní zde proto převážnou část), což samozřejmě v mnoha případech souvisí s časovou vrstvou, na níž se odkazuje.⁸⁵ Vyznačuje se totiž velkým množstvím časových přechodů na poměrně nevelké ploše.

Na první pohled je vidět, že většina časových rovin se váže na dva okamžiky označené jednou jako „teď“ a „tenkrát“, a sice současnost únorového výročí (již víme, že nejde o nejaktuálnější vyprávěcí čas, což je patrné i z *préterita*) a minulost skutečné únorové demonstrace, které se vypravěč zúčastnil. Přílehavá pro ony náhlé přechody je

⁸⁵ “Rozdenilo se a z pouličních tlampačů začali vysílat pořad k výročí únorového vítězství. Jako by člověk za každým příštím rohem měl padnou na tisícíhlavé shromáždění, jako by se minulost knerozeznání mísila s přítomností v tísňivé *illusion du déjà-vu*. Pršelo jako tenkrát, ale v pusté ulici buchali popeláři popelnicemi.

Mluvil Gottwald, byla to deska s jeho projevem na Staroměstském náměstí. (...) Naslouchal jsem pozorně, abych rozeznal minulost svého vlastního hlasu, ale naslouchal jsem marně, neboť formy jásání nebyly ještě vytříbeny a křičeli jsme většinou neartikulovaně.

Stáli jsme před Kinského palácem prostovlasí, s rukama v kapsách. A z Celetné a z Kaprovky a od Malého rynku se valil na náměstí temný dav: Kolbenka a Českomoravská a Ringhoferovka a žižkovská kapslovna a rozpačití muži s aktovkami i kurovitě plaší čtyřicátníci s budoucností okresních školních inspektorů na čele. Na opršelý Husův pomník se vyšplhalo několik dívek v národních krojích podle úporného zvyku ještě z pětáctýřicátého. Za velkými okny pojišťovny se svítilo a bylo vidět shrbené muže a ženy, jak neúnavně ťukají do psacích a počítacích strojů. Hostinský vedle Štorcha postavil do průjezdu před výčep prostřený stůl a prodával čaj a horké párky.

Na balkón paláce, přímo nad zamřížovanými okny, z nichž kdysi vyhlížel k mariánskému sloupu Franz Kafka, vyšel ve skupince lidí Gottwald. Ten křik a jásot, který se teď nese pustou ulicí s bouchajícími popelnicemi, byl provázen máváním praporů a standart. Vlhce sněžilo a Gottwald mluvil.

Náhle jsme se dozvěděli, že chvíle je historická. Řečník byl ozvláštněn perziánovou beranicí, neboť zřejmě bylo zapotřebí vyjmout tuto chvíli z řádu všednosti. Končil se věk placatých čepic a nadcházel věk klobouků: ta beranice tvořila plynulý přechod. Nikdy předtím a nikdy potom už ji neměl na hlavě.

Mluvil zhluboka a těžce, některé věty začínal třikrát i čtyřikrát. A my jsme tu tedy stáli pod balkónem a skandovali hesla, stísňeni mezi muži v montérkách a marně se snažíce přizpůsobit své pokojové hlasy výkřikům žen v červených šátcích, těch, které pak později sehrály tak významnou úlohu v etnografii radostného optimismu májových průvodů. (...) Okolo týnských věží kroužilo zběsile hejno holubů, kteří dosud nic netušili o proutěných koších, v nichž budou vězněni, aby jednou a nesčetněkrát hmatatelně demonstrovali ideje svobody a míru. Nejsem už dnes s to najít patos té chvíle. Snad ani nebyla patetická. Jan jakási trapná přiboudlina ve mně zůstala, zbytek onoho pocitu, který mě přepadá, kdykoliv jsem stísněn uprostřed davu, podvědomý strach z paniky a ušlapání. (...)

Gottwald tedy pronesl svou řeč a teď v silicím dešti mýt vyráží poslední bojová hesla vstříc jásajícím davům, jimiž už zajisté od toho dne mlčky prošla smrt k tomuto děsivému dni reality vyššího řádu. Prapory zplihle visí na opršelých žerdích a v barákovém táboře nad dýmající propastí povrchového dolu stále ještě krouží nad kamny bělostné prachové pírkó. (...)

Bylo to dávno před tím, než si učednice v hornickém učilišti na Šenbachu u Litvínova začaly stříhat vlasy na tři prsty, tedy dávno před tím, než spatřily Lucii Bosé na plátnech kin. (...)

Vrátili jsme se toho únorového dne domů promoklí a vzrušení. (...)

Petr Zenkl odjížděl v tu chvíli s povýšeným úsměvem hlupáka ke svým přátelům na vepřové hody, (...) to dítě, které zanechalo otisky svých bosých nožek v betonu uprostřed litvínovské staré osady, blouznilo v horečce, Gottwald projížděl v pancéřové limuzíně pražskými ulicemi a divoký králík v rohu mého rozestavěného pokoje se chvěl zimou.

Skončilo se období kapitalismu a byl nastolen nový společenský řád, řád socialistický.” (27–30)

věta „(...) jako by se minulost k nerozeznání mísila s přítomností v tísnivé illusion du déjà-vu.”, k čemu dopomáhá i technický prvek pouličních tlampačů, jejichž nahrávka z minulých časů se „prolamuje” do přítomnosti.

Časově „nejmladší” časová vrstva je v prvním odstavci: „Rozednilo se (...)”, jde o čas výročí demonstrace, na kterou vypravěč vzpomíná v Litvínově. Věta „Mluvil Gottwald, byla to deska s jeho projevem na Staroměstském náměstí.” je na pomezí mezi rovinou únorové demonstrace a rovinou hlasu z tlampačů po ránu v Litvínově. Jde o poměrně častý jev, kdy do určitého časoprostoru proniká jiná realita prostřednictvím megafonu, i když většinou jde jen o hlas, který kontrastuje s dějem, př. R. A. Dvorský „ujišťuje“ chlapce na náměstí, že „válka nebude!“ (44) a do bouřlivé scény Dafnise a Choe vstoupí hlas „To jsem já, já svoboda mladá, v červený květ rozkvetlá“. (113)

Od poloviny věty „Naslouchal jsem pozorně (...)” se přesouvá vypravěč už jednoznačně ve vzpomínce na Staroměstské náměstí, protože z tlampačů nemohl slyšet ani svůj hlas, ani obraz celého demonstrace. Celý odstavec „Stáli jsme (...)” je v pak oné minulosti. Kdežto další je provázen několika časovými přechody: větou „(...) z nichž kdysi vyhlížel k mariánskému sloupu Franz Kafka” se odkazuje k nejstarší časové rovině. Projevuje se zde vypravěčův důraz na minulost i nepatrných motivů. A další „(...)vyšel ve skupince lidí Gottwald.”, se vracíme opět na náměstí, abychom se v následující přesunuli opět do Litvínovské reality „Ten křik a jásot (...)”. Druhá polovina toho souvětí, ale už se váže zase zpět k minulosti: „byl provázen máváním praporů a standart”, opět proto, že to vypravěč nemůže slyšet.

Na této rovině vyprávění pokračuje až do věty „Nikdy předtím a nikdy potom už ji neměl na hlavě.”, která předjímá budoucnost, již ještě během demonstrace nemohl ani tušit. Podobně poučený vypravěč anticipuje díky své pozici z odstupu děje, které se odehrály až po demonstraci: „Mluvil zhluboka a těžce (...) je opět minulostí, ale poznámka o ženách v červených šátcích „těch, které pak později sehrály tak významnou úlohu v etnografii radostného optimismu májových průvodů” se váže k času mezi únorem 1948 a vyprávěním. Podobně funguje další souvětí, zatímco „Dívali jsme se (...) je minulostí demonstrace, zmínka o holubech „kteří doposud nic netušili o proutěných koších, v nichž budou věznění” je opět odkazem do času následujícího.

Hodnocení předchozích dějů „Nejsem už dnes s to (...)” je možné z jeho současné pozice, v níž zřejmě setrvává i v onom neurčitým bezčasovém dialogu. Ale v souvětí: „Gottwald tedy pronesl svou řeč a teď v silicím dešti mýtu vyráží poslední bojová hesla vstříc jásajícím davům, jimiž už zajisté od toho dne mlčky prošla smrt k tomuto deštivému dni (...)” je první věta minulostí demonstrace, druhá přítomností vyprávění a

třetí v čase mezi nimi. Tak je tato celá pasáž ukončena shrnutím, kde se jednotlivé časy znovu prolínou.

Vidíme, jak na poměrně malé ploše vyprávění plynule osciluje mezi několika časovými rovinami, kdy přechody od mladší roviny ke starší jsou analepsemi a opačné prolepsemi. Předcházení budoucím dějům má zde podobu vnějších prolepsí, podle Genetta v nich jde o svědectví „o intenzitě aktuální vzpomínky” (2003, 482), př. „Nejsem už dnes s to najít patos té chvíle.” (28)

Práce s časem zde není jen hrou, ale má hlubší význam, vypravěč vnímá historii, která předchází každému ději, čímž ho zařazuje do širších souvislostí. Tyto minulé události, vystupují ale v textu náhle do vypravěčovy přítomnosti, jako by nikdy nebyly ukončené, jako by se teprve v přítomnosti naplňovaly a odhalovaly v pravém světle.

Závěr

Kniha *Kde život náš je v půli se svou poutí* svou složitou stavbou umožňuje různou interpretaci, k jejímu fikčnímu světu vypravěč důmyslně otevírá dveře, ačkoliv mnoho skutečností nechává zahalených. Jeho konečnou podobu proto ve velké míře spoludotváří čtenář svou aktivitou, protože je nucen dohledávat a domýšlet střípky jeho celistvého obrazu jak z textu, tak i mimo něj.

Vypravěč ale knize od počátku vtiskuje stylovou a myšlenkovou jednotu, i když se v ní střídají reflexivní, popisné a příběhové pasáže, což souvisí s plynulými proměnami vypravěčských typů. Pro místy detailní popis fikčního světa nemusí opouštět „omezenou“ perspektivu osobního vypravěče, ale obhlíží ho ze svého stabilního stanoviště, aniž by jeho informace ztrácely na věrohodnosti. Tato stylizace mu umožňuje nahlížet i do nitra postav, dávat do souvislostí zásadní historické události vedle obyčejných lidských osudů, překračovat prostorové i časové roviny ap., aniž by přicházel o svou pozici zúčastněného vypravěče v tomto světě.

Postavení vypravěče ve fikčním světě není jednoduché, v průběhu vyprávění se teprve „hledá“. Fikční svět je jím sice zkonstruován důkladně, ale jeho místo v něm se snaží (Jedličkovými slovy) „vyvzdorovat“ (lyrickými úniky, fantazií, hledáním dějinných souvislostí, zdůrazněním drobných předmětů vážících se k minulosti, paměti atd.), protože mu tento svět vnucuje svůj řád. A vyprávěčský způsob odráží i jeho převážně neaktivní, pozorovatelský vztah k němu.

Ačkoliv je fikční svět Jedličkovy prózy důmyslná a složitá konstrukce (budovaná zejména variací motivů, vrstvením časů atd.), budí dojem autentičnosti, což je dáno zejména ich-formovou výpovědí osobního vypravěče a vztahem k vnětextové skutečnosti. Příklon k promluvě v první osobě v kontextu dobové prózy neobvyklý, souvisí se zproblematizováním pohledu na skutečnost. (Mimo jiné se tím také kniha pouští na úzké pole vyhrazené dobově mytizované výpovědní literatuře vážící se k válečným událostem.)⁸⁶

Vazba na aktuální svět není přímočará, ačkoliv některé pasáže mohou budit dojem nestylizovaného zachycení „útržků reality“, ani zde nejde o nějaký „plynulý výčet“ podaný „na způsob pásma“, jak to pojmenovává například Jiří Opelík, ale promyšlený princip. Shodují se s názorem Petra A. Bílka, který v Jedličkově próze vidí posun jak od „fixace“ „životního postoje“ (Skupina 42, Zábranovy deníky atd.), tak od

⁸⁶ Mám zde na mysli zejména *Reportáž, psanou na oprátce* Julia Fučíka, kniha vyšla jen do roku 1962 ve 26 vydáních. Ačkoliv jde o osobní výpověď, je charakteristická silnou stylizací. Její „vypravěč“ sbírá svědectví o lidech kolem sebe a oslovuje i adresáty, aby si je zapamatoval. I ve chvíli, kdy si je vědom rozsudku a bilancuje svou minulost, nepochybuje o smyslu všeho a lepší budoucnosti.

literatury uměle konstruovaných světů. (2000, 210) Věnceslava Bechyňová si všimla podstatného rozdílu mezi dvěma vypravěčovými výroky. Zatímco na začátku knihy říká: „Já nevytvírám ten kontext. Píšu encyklopedii, vydávám svědectví (...)“ a dokonce to zdůrazňuje větou: „Dávno už přece nejde o to svět vykládat (...)“. (18) V závěru je: „Začít a skončit je možno kdekoliv, ale jediné, oč tu ještě jde, je výklad této cesty.“ (115) Vysvětluje si to autorovou nedůvěrou k faktům: „Není to dokument ani věcně přesná rekonstrukce událostí a situace, kterých s oblibou používá moderní román (...). Doba ho poučila, že záleží na uchopení faktů, že aspoň bezděčný výklad je všudypřítomný.“ (Bechyňová, 1967, 4)

Myslím, že je ve výpovědích ještě jeden nepatrný, ale podstatný rozdíl. V prvních cítí nechuť vykládat svět, který ho obklopuje, závěrečná se váže na výklad jeho cesty v něm. Opět nás to vrací k jednomu z témat knihy, hledání sebe sama ve světě, kterému je nesnadné porozumět. Proto je i svět textu (i v kontrastu s budovatelským románem) nepřehledný, složitý, do úplnosti neprozkoumatelný. Je to dílo otevřené, v němž musí čtenář hledat, vracet se, sledovat linii vyprávění, časové roviny, významy jednotlivých obrazů i variace motivů. Přitom nad ním nikdy nenabude vrchu, neboť se vzpouzí jednoduchému výkladu, stejně jako skutečnost.

Kniha také nastoluje důležitou otázku do jaké míry je v literárním zobrazení skutečnost zpracována. Gérard Genette v práci *Hranice vyprávění* říká, že literární zobrazení (v Platónské a Aristotelenském smyslu „mimesis“) není vyprávění, ke kterému se připojuje řeč (jestliže by tato řeč byla přímou citací, nešlo by o žádné zobrazení, ale skutečné předvedení řeči samé⁸⁷), ale „jen a jen vyprávění“ – tj. „dokonalá nápodoba není žádná nápodoba, ale věc sama“ (mimesis je diegesis).⁸⁸ (2002, 245) Ovšem podle autora není vyprávění tvořeno pouze „čistě narativními prvky“, a proto dále v rámci tohoto zobrazení rozlišuje narativní a deskriptivní pasáže. (tamtéž) Deskripce je podřízena naraci, v reálném textu se z ní nikdy nevyváže.⁸⁹ V jiné své práci si Genette klade další podstatnou otázku související i s naší knihou, „Co činí z nějakého orálního

⁸⁷ Genette uvádí trefný příklad: „Je to, jako kdyby holandský mistr 17. století v tušení moderních malířských postupů umístil doprostřed svého zátiší nikoli zobrazení škeble, nýbrž škebli skutečnou.“ (tamtéž, 244)

⁸⁸ V rámci textu lze onu problematiku vymezit na základě opozic, které Platón pojmenovat jako rozdíl mezi diegésis a mímésis. Mimesis je i podle Genetta u Platóna vlastní nápodoba (dokonalá), tj. básník se snaží vyvolat zdání, jako by nemluvil on; oproti tomu diegesis je obyčejné vyprávění (nedokonalá nápodoba) – mluví básník sám za sebe. Platón upřednostňuje ve vyprávění diegesis. Podle Genetta, který se ve stejnojmenné studii pokouší vymezit hranice vyprávění „alespoň negativně“, je „vyprávění stavěno do protikladu k nápodobě“ od počátku klasické tradice, neboť i Aristotelés, který vnímá oba pojmy odlišně, klade proti sobě oblast dramatickou a narativní, kterou považuje za méně vhodnou pro nápodobu. (Genette, 2002, 241, 242)

⁸⁹ Například Robbe-Grilletovo dílo z tohoto pohledu hodnotí jako pokus o vytvoření vyprávění „výlučně pomocí deskripce, které se od stránky ke stránce nepozorovaně proměňují“. (tamtéž, 248)

nebo písemného textu umělecké dílo?“⁹⁰ (2007, 6) Ze srovnání různých přístupů vytváří vlastní klasifikaci literárnosti, která podle něj může vycházet z formálního hlediska (dikce) a esenciálního (fikce). Pro nás je důležité, že si všímá i druhů, které nelze z esenciálního hlediska do umění zařadit, provizorně tuto skupinu nazývá „nefikční literaturou v próze“, kam podle něj patří například eseje či autobiografie, a řadí ji do pole „kondicionální literární fikce“.⁹¹ (tamtéž, 18, 27) Do tohoto kondicionálního přístupu spadá i takový nefikční text, který v někom může „vyvolávat estetickou odezvu“ vycházející z jeho obsahu. Jako příklad uvádí reálný čin nebo událost zachycenou historikem či autobiografem.⁹² (tamtéž, 30)

To je další specifikum Jedličkovy prózy, Litvínovská realita 50. let je taková, že i její pouhá deskripce znamená tvůrčí čin.⁹³ Její vypravěč prohlašuje, že píše dokument, snaží se „autentifikovat“ různými prostředky fikční svět díla, ale na druhou stranu tuto „autentifikaci záměrně porušuje a odhaluje“, čímž dochází ke střetu obou světů – aktuálního i fikčního. (Košnarová, 2005, 7) Zároveň se vypravěč i samotné vyprávění před čtenářem odhalují. Navenek reflektuje svůj vyprávěcí akt a přiznává i svou motivaci k psaní. Prostřednictvím různých motivů můžeme také sledovat, že se mnoho postav a dějů úzce váže přímo na něj.

V tom je podle mého důležitý rozdíl mezi Jedličkovou knihou a například díly francouzského nového románu, zejména v podání Robbe-Grilleta,⁹⁴ k nimž bývá někdy řazena.⁹⁵ Francouzský romanopisec si na jednu stranu uvědomuje, že vnímání světa je vždy dáno zorným úhlem každého jednotlivce, a i proto ve svých knihách nedává

⁹⁰ Texty v českém názvu knihy *Fikce a vyprávění* pocházejí z Genettovy práce *Fiction et Diction* (pův. vydané 1991).

⁹¹ „Jsou to například historiografické práce, řečnictví, eseje, autobiografie, nemluvě o některých textech, jejichž specifičnost nám nedovoluje, abychom je do jakéhokoli žánru zařadili.“ (Genette, 2007, 18)

⁹² Navíc v závěru studie, kdy rozebírá i vztah tzv. faktuálního a fikčního vyprávění, své závěry zmírňuje: „Budeme-li zkoumat psaní v praxi, musíme připustit, že s čistou fikcí, ani psaním dějin tak přísným, že by se vzdalo veškerého ‚vytváření zápletky‘ i veškerých románových postupů, se nesetkáme.“ (tamtéž, 66)

⁹³ K tomu Petr A. Bílek říká: „Jedličkou líčený svět prvních poúnorových let nespadá do ecovských kategorií fikčního světa pravděpodobného ani představitelného; je i samotnému vypravěči světem nepředstavitelným, světem protiřečícím si, přitom ale světem, v němž bohužel naprosto funguje odkazování k aktuálnímu světu, v němž se tematizuje údiv, že znaky takového světa mají své referenční objekty v realitě. V tom podle mého soudu spočívá celé paradoxní napětí a nebývalé oscilační pnutí mezi ‚autentickým‘ svědectvím a ‚děláním‘ literatury, jehož se zde stáváme svědky.“ (2000, 208)

⁹⁴ Ještě jednu diferenci je v této souvislosti nutné učinit, Jedlička bývá někdy spojován se soudobými díly literatury, která podávají svědectví o společnosti, mimo jiné s Vladimírem Páralem. Ten například v tématicky obdobné knize *Soukromá vichřice* (1966) zachycuje postavy odosobněným způsobem připomínajícím také díla nového románu. Ale v jeho „laboratorní zprávě ze života hmyzu“ se prostřednictvím polopřímé řeči setkává hlas vypravěče s hlasem postav. Což se projevuje i skoro nepřetržitým hodnocením fikčního světa, které ovšem kvůli parodujícímu tónu lze přičíst vypravěči než postavám. Jeden příklad za mnohé: „Pro Jožu zmrzlinový pohár Palace a vzpomínání, jak to bylo tenkrát, na to se přece nezapomíná, představovali jsme si to tenkrát ovšem úplně jinak, ale co chcete po desíti letech manželství, Áda znamená bezpečí, s Joskou je víc věcí, které máme společně rádi, ale ta chvilka osamění s ním v neděli po kanastě stačí, Áda...“ (Páral, 1985, 58)

⁹⁵ Přestože francouzský romanopisec ve stati *Nový román, nový člověk* (pův. 1961) na jednu stranu říká, že tento literární proud „usiluje o totální subjektivitu“, že je to vždy pohled člověka, který vnímá věci. (Robbe-Grillet, 1970, 96)

přednost neutrálnímu pohledu nestranného člověka, ale např. zaujatého žárlivce.⁹⁶ Na druhou stranu se jeho próza, například *Žárlivost*, snaží o vnější popření instance vypravěče (k čemuž slouží i technika „oka kamery“),⁹⁷ a také mluví o tom, že jeho záměrem je vytvořit literaturu, která by nechávala smysl světa a věcí nedotčený, bez významu, které jim dává člověk, pouze by o nich „podávala zprávu“.⁹⁸

Co považuji za důležité zmínit i vzhledem k tvorbě nového románu, Jedličkova kniha je angažovaným dílem v kladném slova smyslu, není jen pouhým literárním experimentem.⁹⁹ Ačkoliv se v ní nevyskytuje přímé hodnocení, jde především o autorův postoj. Shodují se s názorem Veroniky Košnarové, že Jedličkovi se podařilo „zachovat tu tenkou, citlivou hranici mezi uměním a tím, co jde proti němu, nebýt k mimojazykové skutečnosti a dění kolem lhostejný (ba naopak – velmi silně ho vnímat) a přitom nepřestat psát Literaturu.“ (2007, 6)

Přesunuli jsme se poprvé od vypravěče k reálnému autorovi. V jeho díle vidím především poctivý vztah k tvorbě. I v jeho druhém románu *Krev není voda* jde o osobní svědectví, ale ani zde to neznamena pouhé vyličení historií v tomto případě jeho rodiny. Na této knize i několika málo dalších textech, které mohly vyjít, je patrné jeho lpění na tradici a hodnotách, jež není možné vykořenit, i kdyby proměnlivá realita vnějšího světa byla jakákoliv. Klíčem k postřehnutí této skutečnosti je především paměť. Díky ní lze podobně jako námi sledovaný vypravěč vnímat i drobné předměty a děje s jejich minulostí a dávat je do souvislostí. Jedličkova prvotina proto není jen dobovým dílem, její vyznění není uzavřené, to, zdá se, osudně uniklo některým tehdejším recenzentům, když ho vnímali jako dokument zachycující období „převratu od demokracie k diktatuře proletariátu“.

Postavení autora je v lecčems výjimečné, ocitl se náhle v pozici mimo kulturní centrum, a jak je vidět i z jeho dopisů, s touto pozicí v „obležení“ se vyrovnával podobně jako jeho vypravěč. V jeho korespondenci Emě Kubelkové a Václavu Wildovi, která je také výrazně stylizovaná a obsahuje mj. i zárodky některých pasáží jeho prvotiny, vyčteme, že se snaží vybudovat si zde jakýsi spolehlivý „úkryt, rezervaci těch nejzákladnějších svobod“. (Jedlička, 2006, 7) Také cítí odcizení i od pražské kulturní společnosti a svých bývalých přátel. A podobně, jako je to vyličené v jeho knize, cítí, že musí ve své pozici jednat. 7. prosince 1962 píše: „Bůhví jak to všechno půjde dál, k jakému konci to dospěje a kdy mě konečně dopadnou, zváží a změří, zhodnotí a

⁹⁶ Viz k tomu Jiří Pechar, 1968, 17.

⁹⁷ I když Franz Stanzel i v tomto románu nachází příznaky autorského vypravěče, viz Stanzel, 1988, 277n.

⁹⁸ Tato teze se objevuje v jeho článku *Cesta pro budoucí román* (pův. 1956), který se objevuje v souboru jeho prací *Za nový román*. (1970, 17)

⁹⁹ Více k rozdílným experimentální prózy u nás v 60. letech i ve srovnání s francouzským novým románem, Košnarová, 2005.

odsoudí – ale zatím jako by se z té šedi a beznaděje klubala touha po radikální proměně, krutý a úzkost vzbuzující soud přijmout svůj osud do všech důsledků, konečně už jednou přestat uhýbat a kličkovat a konečně (dej Bůh, aby nebylo příliš pozdě!) se pokusit stůj co stůj o svůj vlastní život a o své nejvlastnější dílo.“ (tamtéž, 185) Svědectví v jeho případě dostává původní smysl, stává se opravdovým martýriem.

Seznam literatury

Primární literatura

- Dante, Alighieri. Božská komedie. Přel. O. F. Babler. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.
- Fučík, Julius. Reportáž, psaná na oprátce. První úplné, kritické a komentované vydání, připravil Fr. Janáček a kol., Praha : Torst, 1995.
- Fuks, Ladislav. Pan Theodor Mundstock. Praha : Československý spisovatel, 1963.
- Hanč, Jan. Události. Praha : Torst, 1995.
- Hrubín, František. Zlatá reneta. Praha : Československý spisovatel, 1964.
- Jedlička, Josef. Domov vyvzdorovaný. In Bohdan Kopecký, Josef Jedlička. Liberec : Severočeské nakladatelství, 1968. (nečíslováno)
- Jedlička, Josef. Kde život náš je v půli se svou poutí. Vyd. 1. Praha : Československý spisovatel, 1966.
- Jedlička, Josef. Kde život náš je v půli se svou poutí. Vyd. 2. rozšířené. Praha : Mladá fronta, 1994.
- Jedlička, Josef. Krev není voda. Praha : Československý spisovatel, 1991.
- Jedlička, Josef. Milý pane Wilde (Dopisy z let 1954–1965). Praha : Torst, 2006.
- Klíma, Ivan. Hodina ticha. Praha : Československý spisovatel, 1963.
- Kolář, Jiří. Dny v roce (Básně 1946 – 1947). Praha : Fr. Borový, 1948.
- Kolář, Jiří: (Dílo svazek II.) Černá lyra, Čas, Očitý svědek. Praha : Mladá fronta, 1997.
- Kundera, Milan. Žert. Brno : Atlantis, 1996.
- Nerval, Gérard de. Sylvie. Přel. Jaroslav Zaorálek. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.
- Páral, Vladimír. Soukromá vichřice. Praha : Československý spisovatel, 1985.
- Proust, Marcel. Hledání ztraceného času I. Svět Swannových. Přel. Prokop Voskovec. Praha : Odeon, 1979.
- Robbe-Grillet, Alain. Žárlivost. Přel. Alena Hartmanová. Praha : Československý spisovatel, 1965.
- Sidon, Karol. Sen o mém otci, Sen o mně. Praha : Mladá fronta, 1992.
- Simon, Claude. Příběh. Přel. Kateřina Lukešová. Praha : Odeon, 1985.
- Vaculík, Ludvík. Sekyra. Praha : Československý spisovatel, 1969.

Sekundární literatura

Články a studie:

Bauer, Michal. Život kolem nás (malá řada) : Citace z dobových recenzí. Tvar, 2000, roč. 11, č. 11 (1. 6.), s. 17.

Bechyňová, Věnceslava. Kniha svědectví a její přijetí. Literární noviny, 1967, roč. 16, č. 9 (4. 3.), s. 4.

Bílek, Petr A. Pár poznámek k principu variace jakožto prostředku konstruování fikčního světa v próze 60. let. In Zlatá šedesátá. ÚČL AV, Praha 2000. s. 206–215.

Brousek, Antonín. Kritický metr na metr knih. Orientace, 1966, roč. 1, č. 4, s. 64–68.

Brousková, Markéta. Dvojaký prechod hranic. Mladá tvorba, 1966, č. 8, s. 45–46.

Čutka, Jiří. Prokazatelný talent. Kulturní tvorba. roč. 4, 1966, č. 48, s. 12.

Genette, Gérard. Hranice vyprávění. Přel. Petr Kyloušek, (pův. Frontières du récit, Communications, č. 8, 1966), In Kyloušek, Petr (ed.). Znak, struktura, vyprávění : Výbor z prací z francouzského strukturalismu. Brno : Host – vydavatelství, 2002, s. 240–256.

Genette, Gérard. Rozprava o vyprávění. Esej o metodě. Přel. Natálie Darnadyová, Česká literatura, 2003, roč. 51, č. 3, s. 302–327; č. 4, s. 470–495.

Grebeníčková, Růžena. Kde život náš je v půli se svou poutí. In Literatura a fiktivní světy (I). Praha : Český spisovatel, 1995. s. 448 – 454.

Chvatík, Květoslav. Poznámky k nové české próze : českou prózu stojí opět za to číst. Orientace, 1966, roč. 1, č. 6, s. 18 – 23.

Karfík, Vladimír. Ohlédnutí za osudem. Literární noviny, roč. 3, 1992, č. 24 (18.–24. 6.), s. 4–5.

Kliment, Alexandr. Kde život náš je v půli se svou poutí. Literární noviny, 1966, roč. 15, č. 35 (27. 8.), s. 4–5.

Košnarová, Veronika ...a jazyk mluví : (Česká experimentální próza 60. let jako reakce na ideologizaci literatury). Tvar, 2005, roč. 16, č. 13 (30. 6.), s. 6–7.

Lukeš, Emil. Být stále na cestě. Tvar, 1995, roč. 6, č. 11 (1.6.). s. 10–11.

Nečásek, František. O jedné knize a jedné recenzi. Rudé právo, 1966, roč. 47, č. 316 (16. 11.), s. 3.

Opelík, Jiří. Obraz ze života mého. In Nenáviděné řemeslo. Praha : Československý spisovatel, 1969.

Pešat, Zdeněk. Literární skupina 42. In Skupina 42, Brno : Atlantis, 2000, s. 430–450.

Pohorský, Miloš. Próza jako svědecká výpověď. In *Zlomky analýzy*. Praha : Československý spisovatel, 1990. s. 116 – 117.

Pribáňová, Alena. Neznámé texty Josefa Jedličky. In Dvořák, J., Mlsová, N. (ed.). *Neznámí (autoři) - neznámé (texty)* : (Sborník příspěvků z III. literární laboratoře, konané v Hradci Králové 29. - 30. ledna 1998). Hradec Králové : Gaudeamus pro Obec spisovatelů v Praze, 1999. s. 357–362.

Prokešová, Alena. Vzpomínka na léta šedesátá. *Kritický sborník*, 1995, roč. 15, č. 1/2. s. 120–124.

Šrámek, Petr. Ten, kterému šlo o věc světa. *Lidové noviny*, 2007, roč. 20, č. 65 (17. 3.), příl. Orientace, s. 3.

Odborné knihy:

Bachtin, Michail. *Dostojevskij umělec (K poetice prózy)*. Přel. Jiří Honzík, Praha : Československý spisovatel, 1971.

Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha : Nakladatelství Karolinum, 1993.

Doležel, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha : Český spisovatel, 1993.

Eco, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc : Votobia, 1997.

Genette, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Přel. Eva Brechtová. Výbor z fr. originálů *Fiction et diction* (Paris Édition du Seuil, 2004, 91–118) a *Fiction et diction* (141–168). Brno – Praha : UČL AV, 2007.

Hodrová, Daniela ...na okraji chaosu... Praha : Torst, 2001.

Hrabák, Josef. *K morfologii současné prózy*. Brno : Blok, 1969.

Jedličková, Alice. *Ke komu mluví vypravěč? (Adresát v komunikační perspektivě prózy)*. Jinočany : H&H, 1993.

Kožmín, Zdeněk. *Umění stylu : Úloha jazyka v současné próze*. Praha : Československý spisovatel, 1967.

Kubíček, Tomáš. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007.

Lederbuchová, Ladislava. *Průvodce literárním dílem*. Jinočany : H&H, 2002.

Pavel, Thomas G. *Fictional Worlds*. Cambridge, Massachusetts and London : Harvard University Press, 1986.

Pechar, Jiří. *Francouzský „nový román“*. Praha : Československý spisovatel, 1968.

Rimmonová-Kenanová, Slomith. *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová. Brno : Host 2001.

Schmid, Wolf. Narativní transformace : dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění. Brno : ÚČL AV, 2004.

Stanzel, Franz K. Teorie vyprávění. Přel. Jiří Stromšík. Praha : Odeon, 1988.

Šklovskij, Viktor. Teorie prózy. Přel. Bohumil Mathesius. Praha : Akropolis, 2003.

Resumé

Práce se zabývá rozbořem fikčního světa prostřednictvím vypravěče v próze Josefa Jedličky *Kde život náš je v půli se svou poutí*. Zaměřuje se především na vztah mezi vypravěčovými funkcemi a obrazem tohoto světa. Analýza vypravěče, která je v první části práce, je orientována na jeho proměny a projev v jednotlivých složkách textu. Druhá část práce je věnována popisu fikčního světa. Vzhledem ke specifčnosti díla se snaží podchytit jeho jednotlivé složky, zejména časovou strukturu a práci s motivy. Zvláštní důraz je kladen na vztah fikčního a aktuálního světa.

The thesis focuses on the analysis of fictional world by means of narrator in the *Kde život náš je v půli se svou poutí* novel by Josef Jedlička. The paper focuses especially on the relationship between narrator's functions and image of this world. The analysis of the narrator which is in the first part is put on his transformations and display in single components of the text. The second part of the work is devoted to depiction of the fictional world. Considering particularity of the writing this work tries to describe its single components especially its chronological structure and work with motives. Special emphasis is placed on relationship between the fictional and actual world.

Klíčová slova

Josef Jedlička, vypravěč, fikční svět, aktuální svět, čas, prostor, motivy